

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

EL AFECTO EN LA ARQUITECTURA

LA RELACIÓN ARQUITECTO-LUGAR-HABITANTE A TRAVÉS DE LA EXPERIENCIA DEL PROYECTO

Casos-Experiencias de Estudio:

Las Calzadas de las Aguas de Ciudad Abierta y dos Travesías de Amereida.

Fernando M. Espósito Galarce

Director de tesis:
Dr. Luis Ángel Domínguez M.



Universitat Politècnica de Catalunya



Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona
Departament de Projectes Arquitectònics

EL AFECTO EN LA ARQUITECTURA

LA RELACIÓN ARQUITECTO-LUGAR-HABITANTE
A TRAVÉS DE LA EXPERIENCIA DEL PROYECTO

TABLA DE CONTENIDOS

- RESÚMEN	7
- INTRODUCCIÓN	13
- Cap. 1 EL CONTEXTO DEL AFECTO EN LA ARQUITECTURA	21
- Definición del contexto arquitectónico	23
- El ciclo hermenéutico como articulador de proyecto y contexto	43
- Arquitecto y proyecto	50
- CAP. 2 EL CONCEPTO DE AFECTO	75
- Aproximaciones al concepto de "afecto"	77
- Afecto = emoción + sentimientos	83
- Afecto, memoria y dialogía	91
- El ciclo hermenéutico y el afecto.	119
- CAP. 3 EL AFECTO EN LA EXPERIENCIA CONTEXTUAL	131
- El afecto en la Ciudad	131
- La observación arquitectónica como lenguaje afectivo	139
- Experiencias contextuales afectivas propias	150
- Una experiencia con Joseph Mallord William Turner	154
- Una experiencia de Richard Sennett con William Hogarth	164
- Una experiencia contextual con Barcelona	170
- Una experiencia contextual con Sevilla	176
- El ciclo hermenéutico-afectivo: el cruce entre experiencia y proyecto	185

- CAP. 4 LA IMPRESIÓN POÉTICA EN LA EXPERIENCIA CONTEXTUAL	197
- Dimensión poética de la experiencia contextual afectiva	199
- Dimensión poética de Godofredo Iommi en la experiencia contextual afectiva: la poesía del “ha lugar”	215
- Diagrama de la impresión poética en el ciclo hermenéutico-afectivo	231
- CAP. 5 CASOS EXPERIENCIAS	233
- Dos travesías de Amereida	235
- Caso 1: Plaza –Coreto de Rocío Pequenho, Sao Francisco do Sul, Santa Catarina, Brasil.	240
- Caso 2: El Bosque de hormigón de Garupá, Posadas, Argentina.	265
- La extrañeza en la experiencia contextual como un fundamento del afecto en la arquitectura	276
- Caso 3: Un lugar para el restauro colectivo: las calzadas de las Aguas de la Ciudad Abierta de Amereida, Chile	285
- La presencia en la experiencia contextual como fundamento del afecto en la arquitectura	335
- Conclusiones	343
- Bibliografía	357
- ANEXOS	
- Anexo 1, Bitácora. Las “Calzadas de las Aguas” de la Ciudad Abierta de Amereida.	
- Anexo 2, Planimetrías de: “Las Calzadas de las Aguas” de la Ciudad Abierta de Amereida	

RESÚMEN E INTRODUCCIÓN

RESÚMEN

Esta investigación, estudia la relación entre **lugar, habitante y arquitecto** desde el “**afecto**”, que los vincula a partir de cómo se influyen entre sí, y que se propone como una **variable** que define la acción del arquitecto y su proyecto.

El “**afecto**”, está conformado por una serie de **impresiones**, que por una parte surgen a partir de una puesta en juego de la propia presencia del arquitecto en el contexto, y por otro corresponde a un encuentro con lo extraño a él mismo, que le permite, además, percibir como otros se ponen en juego y reinterpretar aquello que percibe. Así, su actitud ante el contexto se abre a los estímulos del medio que lo definen en su comportamiento, validando la **experiencia contextual** como una forma de descubrirlo y reinterpretarlo en su “**esencia**” y a la vez autodescubrirse en esa experiencia, en las relaciones que se pueden establecer y en el acto de proyectar, constituyéndose de esta forma, una serie de **expresiones** entre las que el proyecto es una integración de ellas, formalizada en los lenguajes de la arquitectura.

Por otro lado, la investigación plantea que ese rol del arquitecto desde el “**afecto**”, se estructura a partir de dos ejes fundamentales:

El primer eje, corresponde a la definición del **ciclo hermenéutico** de prefiguración, configuración y refiguración planteado por el filósofo Paul Ricoeur, a partir del paralelo que establece entre narrativa y arquitectura, definiendo la temporalidad y espacialidad del acto de crear, reconociendo fases o momentos en el decurso de la obra.

El segundo eje, corresponde a una definición de la actitud del arquitecto, que en una mezcla de su condición de autor y de habitante, se dispone en el contexto para descubrir, interpretar y articular sus variables. A partir de lo que el lingüista Mijail Bajtin definió como **dialogía**, esa actitud corresponde a una disposición, a través de la cual el arquitecto puede dejarse afectar por el contexto antes de que él mismo lo afecte con el proyecto. De esa forma, el arquitecto puede alcanzar un “excedente de visión”, que permite completar al “otro” y “lo otro” en aquello que el propio contexto no es capaz de completarse, pues se trata de un decurso creativo que involucra, por una parte, la acción estética de la obra que interviene y modifica el contexto y por otra, un acto ético que modifica la relación de otros en él.

Finalmente, la discusión teórica se verifica a través de tres experiencias de estudio, que corresponden a la fase empírica de la investigación.

El primero, un proyecto construido en los terrenos de la Ciudad Abierta de Amereida, región de Valparaíso, Chile; intervención llamada las **Calzadas de las Aguas**, destinada a las actividades recreativas y al aire libre, aportando los baños y bebederos de agua necesarios. Luego, dos obras correspondientes a intervenciones en el marco de las **travesías** de Amereida, viajes de estudio y trabajo por Sudamérica realizados por profesores y estudiantes de la EAD-PUCV¹ y que culminan siempre con una obra, la que se dona al lugar al que se visita. A través de estas experiencias empíricas, también se incorpora y verifica la **impresión poética** del acto proyectar, que en este caso corresponde a lo que el poeta Godofredo Iommi denominó una poética del “ha lugar” y que relaciona palabra y acción, como una forma de revelación de la “esencia” del lugar.

Desde esta perspectiva enunciada, la investigación propone verificar que **existe un acto de proyectar en arquitectura, basado en una actitud dialógica con el contexto y de comunicación de afecciones y afectaciones entre arquitecto, lugar y habitante, que se activan e integran en un ciclo hermenéutico-afectivo.**

Esas **afecciones** (impresiones), que a través del proyecto se convierten en **afectaciones** (expresiones) sobre el contexto, se transmiten a través del ciclo hermenéutico-afectivo, son componentes del acto de proyectar en arquitectura y bajo una actitud que sea capaz de integrarlas, es posible lograr la coherencia y aceptación de un proyecto arquitectónico, cualquiera que este sea.

¹ Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

INTRODUCCIÓN

El estudio que se presenta a continuación, es oportuno anticiparlo como una discusión en torno a un concepto que, en un encuentro primero con él, puede parecer más cercano a otros ámbitos del conocimiento y disciplinas.

Por ese mismo motivo, también se trata de un trabajo que anhela lograr, a lo largo de su desarrollo, la demora necesaria de una mirada que reflexione en lo fundamental de la arquitectura, proponiendo una aproximación a ella desde un punto de vista que sugiera al lector, también una reflexión de su propia experiencia con la arquitectura, como arquitecto o usuario.

La discusión se sitúa no solamente en un campo argumental, en torno a la arquitectura como objeto, sino a una arquitectura que en su generación está conformada por una relación entre arquitecto, lugar y habitante y en que las características de cada una de ellas, en conjunto, definen la esencia de la misma desde el instante en que estas se cruzan e influyen, en el momento de ser proyectada, e incluso mucho antes.

Preguntarse por el afecto en la arquitectura, surge del interés por abrir una discusión en torno al rol del arquitecto, que permita, además de aportar en responder interrogantes a propósito de la sensibilidad de las acciones acometidas por él, o de la contextualización de una obra de arquitectura (aspectos que con frecuencia surgen en los análisis y críticas de arquitectura), principalmente poner a la vista el concepto de “**afecto en la arquitectura**”, como una variable del acto de proyectar, que contribuya en el fortalecimiento de un punto de vista más humanista de la disciplina, y anhelando poder ofrecer, a través de

las experiencias que se exponen en este trabajo como ejemplos, referencias y casos de estudio, un camino alternativo, posible a seguir por el arquitecto en el momento de proyectar.

Para avanzar sobre la interpretación arquitectónica del concepto de “**afecto**”, el estudio comienza definiendo lo que se entiende por “**contexto**” (“materia prima” para que se pueda desarrollar el “afecto”), término que acompañará el desarrollo de la tesis, y que corresponde esencialmente a una relación entre las variables físicas y sociales en que la obra de arquitectura es, por una parte, una articulación de ellas y por otra es una nueva variable que participa de esa relación, otorgando un nuevo sentido al contexto, y en donde ella misma encuentra su sentido, el que a su vez valora la presencia articuladora del arquitecto, en la legibilidad de esas variables, con las que se proyecta. La definición de contexto aportada por Luis Ángel Domínguez es la que orienta este primer momento de la discusión.

De esta forma, si el “afecto” es considerado un factor relevante en la relación entre arquitecto, lugar y habitante, es porque se verifica un escenario en nuestra sociedad actual, en que las valoraciones más sensibles ante el entorno del acto de proyectar en arquitectura tienden a abandonarse, favoreciendo unos caminos en los que muchas veces, la ausencia de la experiencia real con el contexto y sus características es una constante, siendo reemplazada por pseudo-experiencias, que se alejan de la correcta comprensión del lugar. Estas pseudo-experiencias, sugieren una eliminación del “obstáculo” de la realidad percibida por los sentidos e interpretada por la razón, situación en que la actitud del arquitecto de dejarse afectar por el contexto y afectar a otros a través de sus acciones, se transforman en simulaciones, desarraigadas del lugar, surgiendo así una arquitectura “a-contextual”. Manuel Castells, Marc Augé, Jos de Mul, Rosa María Rodríguez, Ezio Manzini, entre otros, son autores que desde las ciencias sociales abordan los términos “transmodernidad”, “postmodernidad radicalizada”, “transhumanismo” o “supermodernidad”, y que son mencionados para definir esa tendencia contraria a la valoración de la “**experiencia contextual**” y del “afecto en la arquitectura”, como una vía de revelación del lugar. Son enfoques que ven en la tecnología la posibilidad de superar o sustituir la presencia real. Así como el postmodernismo transformó el proyecto arquitectónico en una relectura de elementos históricos, sin una nueva interpretación de los mismos, en el escenario transmoderno se trata de una relectura radicalizada, apoyada en las herramientas de representación y simulación y para la cual la experiencia real es una limitación.

En el campo de la arquitectura los estudios de Elisa Valero, Norberg-Schulz, Juhani Pallasmaa, Jan Gehl, Peter Zumthor y Fabio Cruz, entre otros,

van surgiendo en el desarrollo de la tesis, para establecer una relación directa entre la disciplina y la experiencia, la memoria, el lugar y las características de la relación con el contexto y además situar esos valores en una historicidad arquitectónica, que nos recuerda que la modernidad ya los había considerado principios fundamentales. Hoy esos principios muchas veces son obviados o interpretados de forma incorrecta, olvidando que el verdadero espíritu de lo moderno es, como lo expresó Gropius, “reaccionar instintivamente a la experiencia y luego abandonarse a la inspiración”.

Más adelante, en una mirada mucho más específica al concepto de “afecto”, con el propósito de descifrarlo y establecer una relación directa con la arquitectura, desde los planteamientos de Jean Piaget en la “psicología de la inteligencia”, y de Antonio Damasio en la “neurobiología de la emoción y los sentimientos”, permitirán comprender los aspectos más concretos de un concepto que suele relacionarse a un campo más intangible de la relación del ser humano con su entorno. De esta forma se atribuye al rol del arquitecto y su actitud ante el contexto, una característica de permeabilidad a los estímulos del medio, que lo definen en su comportamiento, validando la experiencia como una forma de descubrirlo y reinterpretarlo y a la vez autodescubrirse en la experiencia contextual, en las relaciones que se pueden establecer y en el acto de proyectar, poniendo en juego sus sentidos, experiencias y memorias y también ver como las de otros se ponen en juego.

Definido lo anterior, la tesis se estructura a partir de dos ejes fundamentales reunidos en la teoría topogenética del arquitecto y teórico Josep Muntanola y tratados en la línea de estudios de postgrado: “Aproximación a la arquitectura desde el medio ambiente histórico y social” del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad Politécnica de Cataluña. El primer eje, permite definir la temporalidad y espacialidad del acto de proyectar, reconociendo fases o momentos que definen el rol del arquitecto y su relación con la obra de arquitectura y el contexto, antes y después de su existencia real. Este eje corresponde a una relación con el proceso creativo, definido en el **ciclo hermenéutico** de prefiguración, configuración y refiguración planteado por el filósofo Paul Ricoeur, a partir del paralelo que establece entre narrativa y arquitectura, relación en la que, así como un texto surgido de su autor es recibido por un lector, también una obra de arquitectura es recibida por un habitante, y en ambos casos reinterpretada. En este campo, Rita Messori, aporta una nueva mirada, en la que se destaca una fase de “**precomprensión**” hermenéutica, y que si en la narrativa esta corresponde al lenguaje cotidiano, que luego cobra una forma en el texto escrito, en la arquitectura esa fase corresponde al uso cotidiano del espacio, que luego cobra una forma arquitectónica a través del

proyecto. Es en esa fase de precomprensión en la que la componente afectiva cobra relevancia.

El segundo eje, corresponde a una definición de la actitud del sujeto arquitecto, que en una mezcla de su condición de autor y de habitante, se dispone en el contexto para descubrir, interpretar y articular sus variables. A partir de lo que el filósofo Mijail Bajtin definió como “**dialogía**”, esa actitud corresponde a una disposición o gesto creativo, a través del cual el arquitecto puede dejarse afectar por el contexto, antes de que él mismo lo afecte con el proyecto. De esa forma, como el mismo Bajtin afirma, un autor puede alcanzar un “excedente de visión”, que permite completar al “otro” y “lo otro” en aquello que el propio contexto no es capaz de completarse, pues se trata de un decurso creativo que involucra, por una parte, la acción estética de la obra que interviene y modifica el contexto y por otra, un acto ético que modifica la relación de otros en ese contexto.

De esta forma, ambos ejes determinan por una parte el decurso de una obra de arquitectura, desde su concepción hasta su existencia, y por otra, la acción del arquitecto, que participa de cada una de esas fases. Principalmente en la que el arquitecto dialoga con el contexto, interpretando esas variables en una puesta en juego de sus propias impresiones, con las de otros y con lo otro. Ese es el punto original de lo que posteriormente será capaz de expresar a través del proyecto.

Las definiciones del ciclo hermenéutico y la dialogía, apropiadas desde el concepto de afecto en la arquitectura, se orientan durante el desarrollo de la tesis a la definición de lo que finalmente se denomina un **ciclo hermenéutico-afectivo**, que las integra proponiendo así un ciclo que valora la experiencia contextual de la presencia del arquitecto, como una variable que activa el contexto en sus posibilidades de revelación de lo que el lugar es.

Iris Zavala, investigadora de la obra de Bajtin, Charles Taylor, Hans Jonas, Gastón Bachelard, Daniel Innerarity y María Ángeles Durán, entre otros autores que se mencionan, aportan puntos de vista que permiten definir, más claramente, el cruce entre dialogía y arquitectura desde conceptos como “memoria”, “autenticidad” y “responsabilidad”; destacando con ellos el rol del arquitecto como articulador entre lugar y habitante, subrayando la importancia de las dimensiones afectivas en esa relación. También definiciones como la “observación arquitectónica”, se incorporan como un lenguaje capaz de llevar al arquitecto a un estado de sensibilización ante su entorno, a través de la experiencia contextual. Esta es evidenciada a través de algunas experiencias, en las que es posible verificar una aproximación al contexto como una puesta en juego de la propia presencia.

A partir de la discusión teórica que define el contexto en el que la idea del “afecto en la arquitectura” se ubica, este es articulado a través de tres experiencias arquitectónicas agrupadas en dos tipos de casos.

El primero, un proyecto construido en los terrenos de la **Ciudad Abierta de Amereida**, región de Valparaíso, Chile. Se trata de una construcción en albañilería, para un acontecer al aire libre, desarrollada entre los años 2007 y 2009. El segundo tipo de caso, se trata de dos obras correspondientes a intervenciones en el marco de las **travesías de Amereida**, viajes de estudio y trabajo por América realizados por profesores y estudiantes de la EAD-PUCV¹, y que culminan siempre con una obra que se dona al lugar. Las ideas de Fabio Cruz en el campo de la arquitectura y de Godofredo Iommi en el de la poética, permiten definir la relación con el concepto de “afecto” a partir de lo que Iommi denomina el “ha lugar” de la poesía y que sugiere un vínculo entre palabra y lugar, a través de las acciones que acontecen en un determinado contexto y que se activan a través del “acto poético”.

Respecto de los casos-experiencias, en Ciudad Abierta corresponde a una intervención destinada a proveer baños y agua a las actividades deportivas y recreativas que se desarrollan regularmente en el lugar y que finalmente se denominó como las **“Calzadas de las Aguas”**. La metodología utilizada para proyectarla, indagando en las dimensiones afectivas que busca este estudio, se basó en la ejecución de un proyecto y su construcción, asumida desde un principio bajo la figura del “Taller de Obras” de Ciudad Abierta, instancia en la que se desarrollan gran parte de los proyectos y construcciones de Ciudad Abierta, con la participación de alumnos y profesores. Antes de comenzar un proyecto, se realiza un “juego poético”, que da inicio al proceso y en el que se observa lo acontecido en ese juego, como un primer acto de habitar en esa extensión en la que se desea intervenir. Esta acción poética, es una característica propia de todas las obras de la Ciudad Abierta de Amereida y en este estudio, se le interroga desde un punto de vista que la ubica como una acción de “precomprensión hermenéutico-afectiva” y que propone una nueva forma de experiencia contextual, poniendo en juego la presencia tanto del arquitecto como del habitante y dislocando lo habitual del contexto, como una vía de revelación del mismo. Por otra parte, la metodología incorporó un estudio psicosocial, desarrollado con especialistas, como parte de una investigación formal desarrollada con ocasión de este proyecto, a través de la que se obtuvo una serie de definiciones socio-afectivas y espacio-afectivas, que se incorporaron en la fase de diseño.

En el caso de las travesías, se trata de la construcción de obras que se regalan al lugar, y en ellas las posibilidades de intervención se abordan desde

1 Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

un encuentro con el lugar, sus habitantes, el territorio que habitan y su historia, en una puesta en juego del arquitecto y el habitante, definida también por la experiencia contextual, en que lo habitual de ella también revela dimensiones propias del contexto.

En ambos tipos de casos-experiencias, es posible reconocer una voluntad por acceder a los rasgos más propios de cada lugar, conformándose ellos como una serie de “impresiones” para el arquitecto que los sondea. Es adquirir una proximidad con el contexto, que le otorga una suerte de transparencia al lugar y su revelación en la mayor diversidad de características posibles, unas más evidentes, otras mucho más ocultas y otras que incluso surgen como consecuencia de la propia presencia del arquitecto que las sondea, descubre, relaciona y articula y cuando es capaz de dar forma además a su propia experiencia vivida en el contexto. Las experiencias son aquello que se conforma como “expresiones”, entre las que el mismo proyecto es una, por supuesto más formalizada, en los lenguajes propios del oficio del arquitecto, pero “expresión” a fin de cuentas.

Así, al final de cada caso, que se presenta y se analiza en el capítulo respectivo, se destaca una característica exaltada y que es parte de la forma en que se establece la experiencia contextual del arquitecto en su relación con el entorno. En el caso de las travesías, esta característica se trata de la “extrañeza” y en el caso de las “calzadas de las aguas” de Ciudad Abierta se trata de la “presencia”, ambas planteadas como fundamento del afecto en la experiencia contextual del arquitecto. En la “extrañeza”, las ideas de los filósofos Daniel Innerarity y Tzvetan Todorov, sitúan el concepto en el campo de lo afectivo como una forma de reinterpretación de lo propio y lo extraño, que en su confrontación revelan nuevas características al contexto. En el caso de la “presencia”, los planteamientos de Edgard T. Hall, Guy Debord y principalmente de Paul Ardenne permiten una reflexión acerca de la experiencia contextual afectiva.

Cabe mencionar además, que en ambos casos-experiencias es posible reconocer una metodología de consulta e indagación, que en el caso de las travesías, tiene la contingencia propia de una extensión normada, políticamente administrada y compleja en cuanto a sus relaciones físicas, históricas y sociales, como toda ciudad². En Ciudad Abierta, esa metodología de consulta e indagación, se desarrolló siguiendo la orientación propia de una extensión abordada desde una visión fundamentalmente poética, que reúne vida, trabajo y estudio.

² Se trata en este caso de las obras ejecutadas en las travesías realizadas a la localidad de Garupá, Misiones, Argentina, el año 2003 y a la ciudad de Sao Francisco do Sul, Santa Catarina, Brasil, el año 2009.

En ambos casos, los lenguajes más propios y universales del oficio de la arquitectura, como la observación, el dibujo y el reconocimiento del lugar, se cruzan con una componente mucho menos propia del oficio de la arquitectura como es la poética, manifestada a través de acciones concretas como parte de la experiencia contextual.

Es importante aclarar que si bien estos casos son objetos de estudio y experiencias en el estudio, lo fundamental es destacar el concepto de “afecto” como una dimensión propia del actuar del arquitecto en su relación con el contexto y su intervención.

Desde esa perspectiva anunciada, esta investigación avanza sobre la hipótesis siguiente: **Existe un acto de proyectar en arquitectura, basado en una actitud dialógica con el contexto y de comunicación de afecciones y afectaciones entre arquitecto, lugar y habitante que se activan e integran en un ciclo hermenéutico-afectivo.**

Entendido como comunicación de esas “afecciones”, que a través del proyecto se convierten en “afectaciones” sobre el contexto, es posible pensar que estas variables comunicadas, se transmiten a través del ciclo hermenéutico-afectivo. Lo anterior, es una orientación que se plantea como una componente del acto de proyectar en arquitectura y que bajo una actitud que sea capaz de integrarla, es posible desarrollar con mayor coherencia y aceptación contextual un proyecto arquitectónico cualquiera que este sea.

Cap. 1 EL CONTEXTO DEL AFECTO EN LA ARQUITECTURA

EL CONTEXTO DEL AFECTO EN LA ARQUITECTURA

DEFINICIÓN DEL CONTEXTO ARQUITECTÓNICO

En las críticas y los análisis de arquitectura, o incluso en las más sencillas conversaciones en torno a ella, suelen encontrarse con mucha o poca certeza, afirmaciones que hablan también de la mucha o poca sensibilidad de un arquitecto al momento de proyectar una determinada edificación, lugar o espacio, o de lo contextualizado o descontextualizado que pueden resultar algunos proyectos al momento de ser construidos e intervenir la ciudad.

Si bien en un primer momento y muchas veces esas afirmaciones me resultaron carentes de fundamento, con poca o ninguna posibilidad de objetividad para quienes las expresaban, al no referirse concretamente a algún rasgo específico y tangible del objeto criticado o arquitecto cuestionado, sí debo reconocer que me generaron, en ocasiones, cierta interrogante de cómo podría de alguna forma reconocerse esa actitud sensible y contextualizadora en el acto de proyectar. Sobre todo, cuando algunas de esas afirmaciones no dejaban de tener razón, al tocar eventualmente algún rasgo bastante más concreto, pero cuya debilidad era la forma de referirse a la relación entre el proyecto y el contexto, a la acción del arquitecto en relación a su proyecto, o a la consideración de los habitantes al momento de proyectar.

La falta de nitidez ante esas afirmaciones, requiere en términos más concretos de una mirada que permita ubicarlas en el ámbito que les corresponde, pues si bien, en el campo de las afirmaciones, cada uno es libre y dueño de su propia “subjetividad”, y esta última muy válida por supuesto, deseo situar el valor de ella en el ámbito de las experiencias que motivan dichas afirmaciones, pues en ellas, además de ser dueños y libres de la interpretación que se transforma en afirmación, también comparecen las variables físicas y sociales propias del

contexto en el que ellas acontecieron y ellas, siendo las mismas, nos afectan de diferente manera.

Para un arquitecto esto es fundamental, pues inciden en la percepción que del entorno tenga y en lo que a partir de ella pueda afirmar, y más complejo aún, pensar y hacer.

La sensibilidad¹, entendida como la capacidad de respuesta ante las variables que definen un determinado contexto, que influyen las acciones del arquitecto y la contextualización de un proyecto y objeto arquitectónico como materialización de esa respuesta, dependen de dimensiones que abarcan no solo aspectos presentes en el espacio habitado, del contexto existente, sino también de cómo el arquitecto se ubica ante ellas, para sondearlas y articular las variables que le permiten proyectar a partir de su propia experiencia con ese contexto.

Antes de avanzar en lo más específico de esta tesis, lo primero que debe explicitarse son algunos conceptos que son parte de las ideas que se exponen más adelante. El primero de estos conceptos es el de “contexto”.

Para situar en este estudio lo que se entiende como contexto, se utilizará el punto de vista que el arquitecto Luís Ángel Domínguez plantea, a partir de una primera interpretación y relación entre las definiciones de “contexto”, diciendo que en la segunda de las definiciones² del diccionario de la RAE, “entorno físico o de situación, ya sea político, histórico, cultural o de cualquier otra índole, en el cual se considera un hecho”, el contexto se utiliza simplemente como una manera de situar un hecho en un entorno físico, político, social, u otro, para ubicar, en el caso de la arquitectura, una obra, sin hacer ninguna otra distinción propiamente arquitectónica. En el caso de la primera de las definiciones de la RAE, “entorno lingüístico del cual depende el sentido y el valor de una palabra, frase o fragmento considerados”, el contexto es usado para situar a una palabra, la que depende de esa situación para adquirir su propio sentido.

1 En las cinco acepciones de la Real Academia Española de la Lengua el término “sensibilidad” corresponde a una capacidad de sentir o de reaccionar ante un estímulo. 1. Facultad de sentir, propia de los seres animados. 2. Propensión natural del hombre a dejarse llevar de los afectos de compasión, humanidad y ternura. 3. Cualidad de las cosas sensibles. 4. Grado o medida de la eficacia de ciertos aparatos científicos, ópticos, etc. 5. Capacidad de respuesta a muy pequeñas excitaciones, estímulos o causas.

2 El diccionario de la Real Academia Española de la Lengua define la palabra “contexto” como el “entorno lingüístico del cual depende el sentido y el valor de una palabra, frase o fragmento considerados”. Una segunda definición es “entorno físico o de situación, ya sea político, histórico, cultural o de cualquier otra índole, en el cual se considera un hecho”. La tercera definición dice, “orden de composición o tejido de un discurso, de una narración, etc”. Y por último, “enredo, maraña o unión de cosas que se enlazan y entretienen”.

En la segunda definición el contexto interviene como referente complementario, y puede que incluso desligado del significado de aquello que se sitúa en él, en la primera definición el contexto forma parte activa de la construcción del significado del sujeto. (Domínguez, 2004: 16).

En las palabras de Domínguez, es claro el llamado de atención respecto de entender el contexto no desde la segunda de las acepciones, en el que la obra de arquitectura se “ubica” en un contexto, se le reconoce en una situación, se le describe en determinadas circunstancias físicas, históricas, sociales, sino que entender el contexto como contenedor de una cantidad de variables, que forman parte de la obra de arquitectura y sin las cuales, la propia obra deja de tener sentido. En otras palabras, el contexto no es solamente aquello que permite comprender el sitio en el que la obra se ubica, sino que el contexto es, junto a la obra de arquitectura, el lugar que da cuenta del sentido de una intervención arquitectónica. Desde esta comprensión, no es posible entender la obra de arquitectura desarraigada de las variables que ese contexto le aporta, pues son parte de su sentido. No es ni su “escenario”, ni su “telón de fondo”, ni su “explicación”, sino que contexto y obra de arquitectura configuran juntos la noción de “lugar”, que comporta en si mismo un espacio humanamente habitable dotado de significado.

En la explicación crítica que Juhani Pallasmaa³ expresa en su libro *Los ojos de la piel*, al decir que en lugar de una experiencia plástica y espacial con una base existencial, la arquitectura ha ido adoptando la estrategia de la publicidad y de la persuasión instantánea, en la que se abandonan determinados criterios de diseño relacionados a los sentidos, se explica que los edificios se han convertido en productos-imagen, separados de la profundidad y de la sinceridad existencial, provenientes de aquellas experiencias por las que un arquitecto puede ser afectado en el contexto que sondea y en el cual intervendrá con su proyecto y desde el que obtiene y articula aquellas variables, que ordenadas según sus propósitos arquitectónicos, pueden afectar a otros.

Para Pallasmaa, la falta de esas sensibilidades o descontextualización global (en este estudio, desafecciones y desafecciones), se ven reflejadas en que:

A medida que los edificios pierden su plasticidad y sus lazos con el lenguaje y la sabiduría del cuerpo, se aíslan en el terreno frío y distante de la visión. Con la pérdida de la tactilidad, las dimensiones y los detalles fabricados para

3 Juhani Pallasmaa (Hämeenlinna, Finlandia, 1936). Arquitecto. Fue profesor de arquitectura en la Universidad de Tecnología de Helsinki y, entre 1978 y 1983, y director del Museo de Arquitectura de Finlandia. Autor de numerosos artículos sobre filosofía, psicología y teoría de la arquitectura y del arte, su obra *Los ojos de la piel* es un importante documento en la teoría de la arquitectura.

el cuerpo humano-y particularmente por la mano- los edificios pasan a ser repulsivamente planos, de bordes afilados, inmateriales e irreales. El distanciamiento de la construcción de las realidades de la materia y del oficio convierte aun más las obras arquitectónicas en decorados para el ojo, en una escenografía vaciada de la autenticidad de la materia y de la construcción. (Pallasmaa; 2006: 30).

Lo que Pallasmaa llama una escenografía vaciada de la autenticidad de la materia y la construcción, tiene su origen en la relación previa entre contexto y obra de arquitectura, relación en la que sujetos y objetos presentes, lugar y tiempo, y también la propia presencia del arquitecto, son parte (la participación del arquitecto es lo que se desea relevar en este estudio). Por lo tanto, el contexto no es solo una escenografía, pues involucra la presencia del habitante y el lugar mismo como fundamento arquitectónico.

Es importante tener esta consideración del contexto como elemento esencial, que desarrolla un papel activo en el sentido de la obra de arquitectura. Pues como dice Domínguez, esto permite tener siempre presentes factores primordiales, como las relaciones con los habitantes y a partir de ello, también tener presente el tipo de uso y ocupación de los espacios en cuestión, la relación con las variables culturales presentes y que los espacios concebidos deben considerar. También la importancia e incidencia de estos modos de habitar en ese contexto en el proceso proyectual, desde el punto de vista de su identidad y las nuevas relaciones que surgirán entre la obra de arquitectura y las obras existentes en el entorno.

Se ha mencionado un factor fundamental para entender el sentido de este estudio: la importancia e incidencia de los modos de ocupación y habitar en el contexto existente en el proceso proyectual. Es a partir de esa consideración que el objeto de estudio cobra relevancia. Afectarse y afectar, impresionarse ante el contexto y expresar “algo” hacia ese contexto, son un primer distingo que se explicitará más adelante y dependen de esa relación de proximidad que el arquitecto es capaz de lograr con su entorno durante la etapa de proyecto. Con la nueva sociedad “globalizada” del sigo XXI, el alejamiento o falta de contacto contextual por parte del arquitecto, tras la llegada de lo que Castells denomina el “espacio de los flujos”,

está opacando la relación significativa entre la arquitectura y la sociedad...el desarraigo de la experiencia, la historia y la cultura específica como trasfondo del significado está llevando a la generalización de una arquitectura ahistórica y acultural. . (Castells⁴ citado por Domínguez; 2004: 19).

4 Manuel Castells, nacido en España en 1942 y emigrado a Francia a los veinte años. Doctor en Sociología por la Universidad de París, en 1967, ha sido sucesivamente investigador en

Esos “espacios de flujos”, quisieran leerse aquí tanto como flujos de información, de imágenes, de tipologías, de patrones, que independientemente del contexto, pueden llegar a aplicarse y replicarse sin ninguna discriminación verdaderamente contextual, fruto de una globalidad en la que esas características circulan, aparecen y reaparecen como objetos estilísticos, a los que se recurre como referencias directas y como fundamento arquitectónico.

Esos espacios de flujos, también quisieran leerse como flujos del ser humano en sus espacios habitados, en los que la velocidad y el desplazamiento se transforman en el propósito, neutralizando la interacción y las posibilidades de significación de una arquitectura habitada y de las relaciones entre habitante y lugar, “caldo de cultivo” para la proliferación de una forma de proyectar sin la necesidad de la experiencia con el contexto y de una arquitectura descontextualizada. En el primero de los sentidos, se trata de la actitud descontextualizadora del arquitecto que se resiste (voluntaria o involuntariamente) a la correcta comprensión del contexto, y en el segundo sentido, se trata de la imposibilidad de reinterpretación y autodescubrimiento contextual del habitante, situaciones en las que también muchas veces la arquitectura es tratada como una imagen.

Es decir, por una parte podemos hablar, en el caso del proyecto arquitectónico, de un arquitecto que no alcanza un estado de mayor profundidad en el descubrimiento del lugar o interpretación del contexto a intervenir con un objeto arquitectónico, y por otro, un contexto que no es capaz de revelarse en todas sus coordenadas físicas y sociales, en las que el habitante es fundamental, y ambos sentidos influenciados entre sí en un círculo vicioso de desafecciones y desafecciones.

En otras palabras, lo que Josep Muntanola denomina una “transparencia global” del contexto, que corresponde a una función biunívoca en la que afectarse y afectar, definen un campo de diálogo mutuo, que posibilita la acción de proyectar en arquitectura, acción en la que mente (cuerpo), sociedad (historia), y territorio (ciudad y naturaleza) son las variables que configuran el contexto.

La ausencia de ese campo intermedio o interfase de diálogo de las variables corporales, históricas y territoriales, en las que el habitante es fundamental, pueden incidir en una pérdida de coherencia entre contexto y objeto arquitectónico.

el Laboratoire de Sociologie Industrielle (Universidad de París), profesor de la Universidad de París-Nanterre, profesor y consultor de la UNESCO en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, profesor en el Departamento de Sociología de la Universidad de Montreal, profesor-visitante en el Centro de Desarrollo Urbano de la Universidad Católica de Chile y profesor en la Universidad de Wisconsin (EUA).

Este aspecto parece muy importante en la arquitectura moderna cuando entendemos que esta nace, en palabras de Christian Norberg-Schulz⁵, para ayudar al hombre a sentirse a gusto en un mundo nuevo. Y ese estar a gusto, lograr ese “bienestar”, no es solo tener cobijo, ropa, alimentos, etc., sino que significa además y sobre todo, identificarse con un entorno físico y social, implicando una sensación de pertenencia y participación, la posesión de un mundo conocido y comprendido.

La arquitectura moderna. Su intención general es proporcionar al hombre una nueva vivienda. Esta nueva vivienda debería satisfacer la necesidad de identificación y, por tanto, ser expresión de una renovada amistad entre el hombre y su entorno. (Norberg-Schulz, 2005: 17).

La pérdida definitiva de esas características que se mencionan simplemente aquí como un “sentirse a gusto”, un “bienestar”, pero arquitectónicamente fundamentadas en valores mucho más esenciales como identificación, sensaciones, pertenencia y participación, es un escenario que arriesga cada vez en un mayor número de situaciones, en este siglo XXI, una descontextualización de la arquitectura.

Como lo explica Domínguez, la modernidad, que en el siglo pasado procuraba la atención a los nuevos procesos técnicos en función del hombre, hoy está derivando hacia tecnologías que nos arrastran hacia una globalidad denominada transmoderna (*Domínguez; 2001: 59*), y que tiende a desplazar de la comprensión del contexto físico, social e histórico, la variabilidad de esas comprensiones y el cuidado de aquellos valores fundamentales, como fruto de la interacción en él, o llamémosles, las “experiencias contextuales”.

Si bien no es el objetivo de este estudio el entrar en la discusión profunda de esta condición o situación transmoderna⁶, hay que abundar en estos conceptos para rescatar algunas ideas que permitan seguir situando el ámbito en el que el concepto de “afecto” se irá definiendo.

Jos de Mul⁷ define el humanismo, utilizando las palabras de H.J. Pos,

5 Christian Norberg-Schulz. Nacido en Oslo, estudió arquitectura en Zurich con Siegfried Giedon y completó su formación en Harvard con Walter Gropius IIT con Van Der Rohe y en Roma con Pier Luigi Nervi. Desde 1966 fue catedrático de la escuela de arquitectura de Oslo.

6 Se le atribuye a la filósofa y escritora española Rosa María Rodríguez Magda el haber acuñado por vez primera el término de transmodernidad en su libro *La Sonrisa de Saturno: hacia una teoría Transmoderna*, editado el año 1989.

7 Jos de Mul, (Terneuzen, 1956). Filósofo holandés. En la revista *Arquitectonics: arquitectura y transhumanismo*, a través de su artículo *Transhumanismo la convergencia de evolución, humanismo y tecnología de la información*, relaciona los conceptos de humanismo y transhumanismo en el contexto de la modernidad y posmodernidad.

como una confianza en que el ser humano sea capaz de llevar la vida a su nivel más alto, y esto inspirado en la asociación con las personas del presente y la capacidad de hacerlo de las personas del futuro, apoyados en valores como la justicia, igualdad, humanidad y la realización personal. Pero el posmodernismo del siglo XXI, por su parte, viene a ser según Jos de Mul un humanismo del siglo XX (que respetaba las tradiciones), pero radicalizado, que utiliza la racionalidad tecnológico-científica como una forma de manejar esos valores humanistas desde la individualidad, haciendo de esa “confianza” en otros seres humanos del presente y del futuro algo relativo (más irrespetuoso de las tradiciones), pues se le presenta como un obstáculo y una limitación, que incluso ve trabas para sus propósitos en las limitaciones del propio cuerpo humano en su afán por una realización “personal” sin restricciones (*Jos de Mul, 2001: 16*); limitaciones, trabas y obstáculos, que en este estudio quieren entenderse como virtudes en las que la experiencia arquitectónica “real” ve oportunidades.

Así, el concepto de transhumanismo en realidad hay que entenderlo como un choque entre el humanismo (sobre el que se apoya el modernismo) y el posmodernismo, choque desde el que este último se radicaliza y fortalece gracias a las capacidades comunicacionales y tecnológicas del siglo XXI, que aportan los medios para simular las experiencias reales con el entorno. Según Jos de Mul, esto también puede llamarse hipermodernidad, condición en la que los transhumanistas avalan su creencia en que el ser humano puede perfeccionarse socialmente, físicamente y mentalmente, mediante el uso de la razón, la ciencia y la tecnología. A fin de cuentas, el transhumanismo sería una especie de humanismo, pero con “algo añadido”, que le permita superar las limitaciones humanas para lograr un estado que sin ese “algo añadido” es imposible de lograr.

Esto no lo consideraría algo imposible de lograr a través de la arquitectura “real”, pero la radicalidad de los transhumanistas llega al punto de no aceptar siquiera la duración de la vida humana y considerar los sentidos como demasiado limitados.

A partir de esta idea, surgen una serie de planteamientos⁸ (en los que no nos detendremos en este estudio), que distancian cada vez más el rol del arquitecto y la arquitectura de sus principios tradicionales, basados en el humanismo y la concepción de la experiencia del ser humano con el mundo como una relación estrecha y real en la que cuerpo y lugar caminan juntos, pues el

8 En su artículo *El Cyborg, la momia, el arquitecto* (2001), José Manuel de la Puente, arquitecto, expone una serie de ideas que confrontan el rol del arquitecto y la arquitectura en un escenario contemporáneo en el que la arquitectura corre el riesgo de ser un mero “requisito” a favor de la prosperidad del software; en el que la arquitectura es una limitación para la evolución del ser humano y una burocracia para la transmodernidad.

propósito de la transmodernidad, en realidad, es alejar al ser humano de su experiencia con el mundo, “creando mundos nuevos”, en los que la experiencia en realidad no lo es, o es otra, pues se requiere de otros sentidos o de “algo añadido” al ser humano para poder lograr esas pseudo experiencias.

En este mismo sentido, para Josep Muntanola, la “confusión entre técnica, vida e informática”, es una de las consecuencias del transhumanismo, que anhela lograr la existencia de una “super especie”, que surge al dejar atrás las limitaciones de la “especie tradicional” o natural. Pero junto a esto, Muntanola afirma en favor de la arquitectura que:

Cuando naturaleza, técnica y sociedad trabajan en compenetración, los edificios “crecen” con la naturaleza, envejecen como el buen vino y nada parece ser capaz de destruirlos, como no sea una catástrofe física o social extraordinaria: guerra, terremoto, etc. (Muntanola, 2001: 54).

Muntanola es bastante optimista con este escenario contemporáneo, en el que la arquitectura pareciera tener que librar una batalla por defender los valores basados en la experiencia real, los sentidos y la validez de la relación entre las variables físicas y sociales del contexto, y agreguemos “afectivas”. Su optimismo se evidencia cuando afirma que en realidad, nadie escapa a su propia libertad y que los arquitectos, con o sin transhumanismo, tampoco.

Bienvenido sea el transhumanismo, si lo que nos ofrece a los seres que existimos, hombres o superhombres es más libertad, en la salud y en la paz: súper salud, y súper paz, por supuesto. (Muntanola, 2001: 56).

Es en ese mismo optimismo en donde deseo situar el tema del “afecto en la arquitectura”.

De la misma manera, Domínguez defiende el rol del arquitecto y la arquitectura cuando dice que no debemos dejar que nuestro contexto habitable se transforme en un “artefacto virtual” deshumanizado e inhabitable, pues además de su rol, es también la principal responsabilidad del arquitecto.

Ahora, retomando la relación entre modernidad, posmodernidad y transmodernidad, que contextualiza de forma más general este estudio, quisiera recoger la siguiente definición.

La transmodernidad, según la filósofa Rosa María Rodríguez es:

La pervivencia de las líneas del proyecto moderno en la sociedad posmoderna, su tránsito y reiteración rebajados, su copia distanciada, fragmentada, hiperreal (...). Se trata de utilizar las características de la sociedad y el saber postmodernos para continuar la Modernidad por otros medios. Porque tam-

bién la modernidad penetra y reverbera nuestro presente. La Modernidad es el proyecto, la Postmodernidad su fragmentación, la Transmodernidad su retorno simulado en lo plural. (Rodríguez; 1989:11).

Entendido así, si lo moderno consiste en el ordenamiento de una sociedad desde la razón, desde la racionalidad de los espacios de vida, en los que la arquitectura ha tenido un rol esencial como configuradora del espacio habitado, basado en valores fundamentales del habitar del ser humano, entre otras consideraciones propias del humanismo; si la posmodernidad consiste en la negación de ese orden moderno, considerándolo insuficiente e incompleto, apelando a una conformación de un orden basado en la combinación de las variables del contexto, atendiendo a lo existente en él y descentrándose de los órdenes globales, la transmodernidad sería la “resucitación” simulada de la modernidad, en la que los órdenes provienen más de una figuración y formalismos, basados en las tecnologías de simulación y diseños, con el afán de resucitar lo moderno en un escenario posmoderno. Marc Augé llama a esto la “supermodernidad”, que corresponde a un mundo que no posee las medidas que en realidad creemos que tiene y en el cual creemos vivir, pues se trata de un mundo que todavía no sabemos comprender, al que no sabemos observar y por lo mismo, no sabemos pensar. De esta manera, Augé insta a que tenemos que aprender de nuevo a pensar el espacio, (*Augé; 1992: 42*), considerando aquellas medidas que la experiencia del ser humano en el espacio habitado revela.

Esa condición nueva que Augé llama supermodernidad y Rodríguez llama transmodernidad tiene, como ya se mencionó, uno de sus apoyos más fuertes en los nuevos medios con los que el ser humano se relaciona con su entorno, las nuevas cosas a través de la que la relación con el contexto urbano cobra nuevas significaciones, que muchas veces lo alejan de la experiencia real.

Las nuevas tecnologías son fundamentales en esta relación y como nuevas, Norberg-Schulz las considera interesantes en si mismas, pero también expresa que mucho más importantes, son los cambios generales que esas nuevas relaciones traen aparejadas entre el ser humano y su entorno y que se expresan en el contexto mismo⁹.

Cada período cultural tiene su propia concepción del espacio” escribía Laszlo Moholy-Nagy en 1928. Por la misma época Walter Gropius también resaltaba la necesidad de una “nueva visión del espacio”, que consideraba “mucho mas importante que la economía estructural y su trascendencia funcional”. (Norberg-Schulz, 2005: 20).

9 Norberg-Schulz relaciona a este nuevo momento tecnológico-arquitectónico del siglo XXI los conceptos de apertura, movilidad, interacción, simultaneidad. Dice que todas estas palabras hacen referencia a estructuras espaciotemporales e indican que la novedad del mundo ha de entenderse principalmente como una estructura que considera esas nuevas relaciones espaciales.

Extrapolando esas afirmaciones a nuestro tiempo, y en esa búsqueda de la “concepción del espacio” contemporáneo, Norberg-Schulz agrega que gracias a los medios de comunicación (digamos también tecnologías de comunicación y simulación), y también gracias a la movilidad potencial que ellos permiten, es posible estar en “varios lugares al mismo tiempo”. Físicamente eso es imposible, y por supuesto se está siempre en un único lugar en cada momento, pero desde el punto de vista existencial, es posible experimentar una simultaneidad de lugares, o al menos, incidir en ellos, o que ellos incidan en las personas en las que esos medios significan una interacción en el entorno inmediato y también lejano. Lo interesante en esta comprensión de simultaneidad existencial, es que no es “real” desde el punto de vista experiencial y que no depende de la experiencia real, sino de la capacidad del medio intermediario que permite la simulación, que ya no es el cuerpo humano en relación a esos otros lugares. La experiencia real, es la del cuerpo con el medio intermediario y no la experiencia con aquello con lo que comunica o relaciona.

Norberg-Schulz, refiriéndose a la arquitectura moderna agrega:

Esto constituye la propiedad básica de la nueva espacialidad y el contenido de la nueva visión. ¿Cómo pone de manifiesto un lugar concreto esta situación? No lo hace necesariamente adoptando multitud de rasgos de otros lugares sino más bien mediante una apertura virtual, es decir, una forma que esté lista para la interacción en lugar de ser cerrada y autosuficiente. Es obvio que la nueva concepción del espacio está relacionada con un nuevo modo de vida. (Norberg-Schulz, 2005: 20).

A partir de la afirmación de Norberg-Schulz, es clara la diferencia entre reemplazar la experiencia por una simulación de la misma y pensar un lugar concreto para tener una experiencia real, en la que es posible establecer vínculos espaciales con otros lugares, en este caso, a través de la “apertura”, una característica que considera parte de la arquitectura moderna. Por este motivo, es importante aclarar que si bien Norberg-Schulz se refiere a la apertura como un atributo de un objeto arquitectónico, para este estudio interesa entender el valor que da al hecho de que a través de esa forma arquitectónica “abierta”, es la experiencia real con el contexto la que sale fortalecida, pues es a través de ella que esos vínculos cobran un sentido existencial, y por lo tanto, al ser experiencias, diferentes para cada sujeto, pues se sustentan en otras experiencias previas con otros lugares.

Es en esa relación en donde la modernidad y transmodernidad se tocan, pues en la primera, la experiencia global del mundo se propone como una experiencia real con el contexto y en la segunda, una apertura conceptual que se basa en las tecnologías que permiten reemplazar la relación con otros lugares.

Si asumimos que para un arquitecto reconocer la “propia concepción del espacio” (László Moholy-Nagy) de la cultura contemporánea, o esa “nueva visión del espacio” (Walter Gropius), necesaria para una nueva época, inciden en la percepción que del entorno este tenga, es posible asumir también que su disposición como articulador de las variables de un determinado contexto, pueden estar sujetas también a como el arquitecto se dispone ante ellas. Es decir, la gran diferencia está en si lo hace también desde una sustitución de la experiencia por “otra cosa”, o si realmente vive la experiencia contextual para saber “a qué” abrirse y “cómo abrirse” con lo que proyecta.

Como decíamos anteriormente, si por una parte podemos hablar de un arquitecto capaz de alcanzar un estado de mayor profundidad en el descubrimiento del lugar, o interpretación del contexto a intervenir con un objeto arquitectónico, y por otro, un contexto que puede ser capaz de revelarse en todas sus coordenadas físicas y sociales, en las que el habitante es lo principal, podemos esperar también que en ese diálogo mutuo, aquellas “medidas reales” mencionadas por Augé, surjan como consecuencia de una experiencia real con el contexto.

Por otra parte, la falta o desconocimiento de aquellas dimensiones o medidas reales, como dice Domínguez, surgida de las nuevas tecnologías informáticas, que nos conducen aparentemente de forma irremediable hacia patrones culturales de “globalidad” transmoderna, van condicionándose a si mismas en su orientación hacia aún más nuevas tecnologías y sus efectos sobre la sociedad y sus lugares de vida. Hay que comprender que:

La unidad social y subjetiva del tiempo marcado por las máquinas, sólo fue posible en una época en la que estas eran todavía lo suficientemente lentas (...). Un tiempo en el cual la unidad de medida es el millonésimo de segundo, algo abismalmente lejano a los ritmos naturales sobre los que se basa nuestra experiencia del mundo. (Manzini¹⁰ citado por Domínguez; 2001:60).

Esas experiencias del mundo, esas experiencias contextuales, son las que pueden permitir al arquitecto aproximarse a ese contexto, no solo para sondearlo en sus variables físicas, que tal vez son las primeras o más evidentes formas de aproximación, cuando existen, sino que también una aproximación social, histórica, para así, en palabras de Elisa Valero¹¹, (arquitecta e investigadora

10 Ezio Manzini es ingeniero, arquitecto y profesor del politécnico de Milán. Es autor de *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial* y *La materia de la invención*. Es además profesor de Diseño Industrial. Su trabajo está basado en los procesos de innovación en el sistema productivo y la relación entre la estrategia de producto y las políticas ambientales para el desarrollo sostenible.

11 Elisa Valero Ramos (Ciudad Real, España, 1971). En 1996 obtiene el Premio Extraordinario Fin de Carrera en la ETSA de Valladolid. El año 2000 obtuvo su grado de doctor en la ETSA de Granada donde es profesora titular de proyectos arquitectónicos. Ha sido profesora visitante

española) acceder a sus huellas, aquellas marcas de sus formas de vivir, permitiéndose entender las relaciones entre sus espacios públicos y privados, entre las gentes y sus instituciones;

huellas que se entrecruzan y superponen cargando de matices la percepción de la ciudad como organismo complejo y vivo. (*Valero, 2004:81*).

Entendida así la ciudad como contexto, esta última nunca podrá estar completa, como dice Valero, porque responde a las inquietudes, necesidades, anhelos, esperanzas y también a la memoria de sus ocupantes, a un tiempo y lugar propios, de tal forma y en tal magnitud que la ciudad como contexto, cambia a la vez que sus habitantes cambian, y por lo tanto, también las experiencias contextuales que se pueden tener con ella. Para un arquitecto esto debe ser importante, pues sus propias experiencias también son variables, al estar determinadas por el contexto existente y por cuán profunda y demorada sea su relación con este.

Se debe ser contemporáneo, insiste Valero, y aprender de aquello que se ha heredado¹², es decir, de un contexto existente, presente y variable que es capaz de revelar muchos secretos si se está dispuesto a atender a las características de un lugar. Y citando a Jacques Herzog, Valero agrega que se debe, además, estar concientes de las fuerzas que actúan en la época en que vivimos, pues el tiempo es también una realidad que es parte del proyecto¹³.

Desde este punto de vista y atendiendo a lo que Norberg-Schulz define como “nueva espacialidad”, es posible considerar que la arquitectura moderna pretendía ayudar al hombre a alcanzar un punto de vista existencial, en el que esas experiencias contextuales le significaran una experiencia con el mundo vivido.

Para Norberg-Schulz, esto surge como consecuencia de una alienación general del hombre que se había desarrollado durante el siglo XIX.

Privado de símbolos significativos el hombre ya no podía identificarse con su entorno y por eso perdió su sentido de pertenencia. La nueva concepción

en diferentes universidades europeas y americanas y cuenta numerosos proyectos construidos. También es autora de libros como “Ocio peligroso: introducción al proyecto de arquitectura”, “La materia intangible: reflexiones sobre la luz en el proyecto de arquitectura”, entre otros títulos.

12 Valero se refiere en sus dichos a una arquitectura heredada, a los edificios del pasado que constituyen el contexto presente, pero en este estudio nos referimos además a características propias del contexto y no solamente y necesariamente otras obras de arquitectura.

13 La referencia de Valero a Jacques Herzog se encuentra en: *Herzog and Demeuron 1981-2000. El Croquis 60+84. Continuidades*. Entrevista por Alejandro Zaera Polo. Edit. El Croquis, Madrid. P.22.

espacial representaba una promesa pero hasta entonces había estado reprimida por un gusto imperante que se refugiaba en estímulos sentimentales. Para vencer este estado de alienación era necesario un nuevo arte, un arte que pudiese ofrecer al hombre un acceso emocional a “todo lo que no existía antes” y hacerle sentir libre gracias a la apertura y la movilidad. La arquitectura moderna forma parte de este nuevo arte. (Norberg-Schulz, 2005: 23).

Compartiendo los ideales del Movimiento Moderno que comenta Norberg-Schulz, añadiremos que es posible y necesario reeditarlos en esta nueva sociedad de la Globalización. En esta dirección, una de las características principales de este estudio, es la de resaltar la importancia del arquitecto como un articulador de la relación entre habitante y contexto, entre sociedad y lugar de vida y todo lo que eso involucra, y de la imposible disociación entre arquitectura, contexto y la interpretación que el arquitecto hace de este desde sus propias experiencias y percepciones. Se trata de la comprensión arquitectónica del “afecto”, como un componente en la relación del arquitecto con el entorno a intervenir.

Es en esa interpretación en donde el concepto de “afecto”, como parte de la actitud dialógica (concepto anunciado en la introducción de este estudio y que se desarrollará más adelante) del arquitecto en su interacción con el contexto, como aproximación contextual, se comienza a poner en discusión aquí.

Norberg-Schulz, sostiene sus críticas a la arquitectura moderna desde un punto de vista que podría considerarse más alineado con la experiencia vivida en los espacios definidos por la arquitectura, que con sus determinantes funcionalistas y estructurales.

Durante demasiado tiempo hemos estado prestando una atención exclusiva a la función y la estructura. Pero, sin imágenes, nuestro entorno queda reducido a un simple contenedor espacial. Y así nos vemos privados de esas cosas que constituyen nuestro mundo cotidiano, y también nos vemos privados de los recuerdos que relacionan este mundo con la vida humana. (Norberg-Schulz, 2005: 248).

Es por eso que al hablar en este estudio de esa aproximación contextual por parte del arquitecto, la orientación que comienza a definirse apunta a la experiencia que el arquitecto puede lograr para redefinir la existencia del usuario o habitante. No estamos tratando como centro del estudio la experiencia del habitante con el espacio, con un determinado lugar, sino que es importante considerarla desde la perspectiva de que esas experiencias son “alimento”, estímulos para las experiencias que el propio arquitecto pueda tener, y desde ella, lograr una comprensión global del contexto para, a partir de ello, proyectar.

En otras palabras, una diversidad de experiencias contextuales del arquitecto, puede abrir el proyecto hacia la definición de nuevas y diversas experiencias del usuario a través del nuevo contexto que una obra de arquitectura genera.

Es por ese motivo que referenciar el tema del “afecto en la arquitectura” a las ideas generales de Norberg-Schulz, junto con la valoración que él mismo hace a los aspectos más emocionales presentes en la arquitectura, también permite situar el tema a partir de una necesidad de preguntarse más en profundidad por aquellos aspectos que nacen, primeramente, desde el punto de vista que se desea sostener aquí, en la acción del arquitecto como sujeto articulador de un contexto a partir de un objeto arquitectónico. En ese ámbito se encuentra lo específico del estudio en torno al “afecto en la arquitectura”.

Esa pregunta, parte por asumir que la arquitectura moderna surgió para salvar esa brecha entre pensamiento y sentimiento. En principio lo consiguió, pero el éxito en realidad nunca se aplicó del todo, explica Norberg-Schulz cuando dice que:

El advenimiento de la arquitectura posmoderna se debe también al propio mundo nuevo. Hasta no hace mucho, nuestro potencial tecnológico parecía tener la posibilidad de ofrecer libertad y prosperidad para todos. Sin embargo, lo que era una promesa se convirtió en un peligro alarmante. La tecnología ya no parece un medio para lograr un fin, sino que se ha convertido en un fin en sí misma, e incluso amenaza en poner fin a todo. (Norberg-Schulz, 2005: 248).

Además, agrega que existe la necesidad de una arquitectura “más significativa”, pero que esta debe incluir el reconocimiento de rasgos propios del lugar (a esto le llama regionalismo), y si bien insiste en que aunque la “primera arquitectura moderna” se ocupó de las características generales de un nuevo contexto urbano, y tendió a hacerse “internacional”, luego quedó claro que un mundo abierto, una arquitectura desde lo abierto (con lo “abierto” denomina a esa arquitectura que se ocupa de lo existencial y que relaciona al habitante con más cosas que solamente lo próximo y lo local del contexto) no significaba que los lugares concretos tuvieran que perder su identidad y parecerse unos a otros.

Así mismo, menciona que esta preocupación que debería tener la arquitectura moderna, respecto de aquellos rasgos propios del contexto más específico (lo local y rasgos contextuales propios), también los comprendió Giedion cuando reconoce que el arquitecto moderno debe ir comprendiendo que la principal preocupación, “antes de dibujar un solo plano”, es conocer cuidadosamente, “casi podría decirse de forma reverencial”, los modos de vida

de un lugar y la gente para quienes va a proyectar un nuevo lugar u objeto arquitectónico, que redefinirá el contexto existente como un nuevo lugar. Esto, explica, tiene como “fuerza motivadora el respeto a la individualidad y el deseo de satisfacer las necesidades emocionales y materiales” de un lugar.

Un mundo abierto es un mundo de interacción e intercambio, lo cual implica diversidad. En otras palabras, la vida esta relacionada necesariamente con el carácter local y la visualización de cualquier mundo ha de incluir la expresión de ese carácter. (Norberg-Schulz, 2005: 41).

Esto significa que queda en manos del arquitecto la decisión acerca de qué diversidad, que interacción y qué intercambio supone una obra de arquitectura. Esas implicancias provienen de la vida relacionada al mundo en el que ese objeto arquitectónico influirá, y naturalmente, al pasar por el arquitecto, dependerán de lo que el arquitecto sea capaz de percibir, formalizar y transmitir a través del proyecto y posteriormente la obra construida.

De forma similar, para el arquitecto Juan Borchers¹⁴, la obra, al provenir de un ser humano común y corriente, como otro cualquiera y que, por efecto de su trabajo, pretende imponer una disciplina vital a otros seres humanos como él, “abarca en su total naturaleza y por una duración prolongada” a esos seres humanos.

Es aquí donde el concepto de afecto comienza a tener implicancias bastante más concretas de lo que se puede suponer, entendiéndolo como una disposición ante el contexto a intervenir, pues como continúa diciendo Borchers, aquél que se instituye “arquitecto”, puede pretender imponer su gusto personal, proveniente de su subjetividad, lo que es un “acto inartístico por excelencia” y por lo mismo, obliga al arquitecto a una disciplina sobre sí mismo, que lo ayude a dejar de lado a su subjetividad y abrirse a lo que el contexto le revela y lo que para otros significa como arquitecto, pero que además le permita mantener su “naturaleza normal” como ser humano común y corriente. Para Borchers, esas dos tensiones no son fáciles de mantener en equilibrio.

El arquitecto está frente a una fase metafísica pues queda envuelto y es arrastrado en el mismo problema que él plantea: quiere significar: por un lado ha de ser hombre común y corriente, como otro cualquiera; pero ha de liberarse de su subjetividad (lo inartístico por excelencia) ya que hace un objeto para otro que él; por lo tanto, por un lado la obra no puede ser una obra para él; se ve impelido a deyectarse, a salir de sí, quedar fuera: ÉXTASIS, pero al mismo

14 Juan Borchers (1910-1975). Arquitecto chileno y teórico de la arquitectura. En 1929 ingresa a la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile. En 1937 es expulsado de la universidad por participar en el movimiento estudiantil que promovía la reforma a la enseñanza de la arquitectura para incorporar los principios de la arquitectura moderna. En 1938 egresa de arquitectura y decide viajar a París para conocer a Le Corbusier, con quién tiene varios encuentros.

tiempo la obra que hace la hace él y es como una proyección de su persona real, por lo tanto expresión personal y concreta; para salir del impasse, la obra de arquitectura ha de ser expresión plástica que abarque al ser en su totalidad. (Borchers, 1968: 157)

Otro ejemplo en que se comparten estas ideas, sobre todo con las de Norberg-Schulz en relación a la arquitectura moderna y que, de alguna manera, concentra el espíritu de lo que realmente quiso ser el movimiento moderno, es el de Gropius, cuando plantea que la idea de la Bauhaus fue abusada y distorsionada, apareciendo una versión popular del “estilo bauhaus”, como si se hubiese tratado de una fórmula rígida y definida. Gropius explica que por el contrario, la fortaleza radicaba en que no había ni dogmas ni preceptos, los que sin importar lo que hagan, siempre decaen con el correr del tiempo. Por el contrario, la Bauhaus se trataba de un ambiente lleno de “estímulos”, abierto para todos quienes deseaban trabajar concertadamente y sin perder la identidad.

Comprendíamos que solamente una interpretación personal de un fenómeno común puede convertirse en arte y que solamente una mente inquisitiva puede descubrir una actitud conceptual y plantear cuestiones de principios. La reacción instintiva a la experiencia directa era lo que pretendíamos, o, como lo expresa la filosofía oriental: “desarrollar una técnica infalible y luego abandonarse a la inspiración”. (Gropius, 1958: 14).

Es esa autenticidad (este concepto será tratado más adelante) en la relación entre el arquitecto y el contexto, en sus múltiples variables (físicas, sociales, históricas), la que se pone en juego al momento de proyectar. Y si en la arquitectura moderna esa relación auténtica fue su propósito inicial, su anhelo y objetivo fundamental a partir de las nuevas posibilidades técnicas que en ese instante permitían pensar un nuevo mundo, finalmente esas respuestas terminaron por transformarse en una suerte de respuestas “tipológicas”, carentes de autenticidad. Se transformaron en los dogmas y preceptos que la primera modernidad combatía (Gropius), aunque se le reconoció al menos en su fase funcionalista su anhelo por hacer de la experiencia del ser humano en el nuevo mundo una experiencia sensorial, con una naturaleza “modelada” con elementos físicos, en la que la vida podía acontecer.

Solo como una forma de ejemplificar esta idea, quisiera recurrir a una serie de imágenes conocidas, esto para visualizar una relación entre contexto, proyecto y habitante, en la que el anhelo se transforma en una “fórmula”, tal como la describe Gropius.

En la serie de imágenes que se presentan a continuación, lo que se desea representar es esa formulación de una respuesta, que se transforma en la ecuación técnico-formal que resuelve la problemática de la presencia del ser humano en el nuevo mundo. Y el ejemplo puede resultar elocuente no solo porque sea Le Corbusier uno de los exponentes más importantes de la arquitectura moderna, sino porque es uno de los que promueve el funcionalismo, que como explica Jan Gehl¹⁵, se aleja de la experiencia del ser humano con el mundo, para definir una fórmula de la relación con el mundo.

Según Gehl, los funcionalistas no mencionaron los aspectos psicológicos y sociales del diseño de los edificios y espacios públicos de esas fórmulas, pues no se tenía en cuenta que esas formas y espacios podían influir en las relaciones entre las personas, los modos de contacto y encuentro, el como se percibía el entorno, y como afectaba esto en su comportamiento.

Es oportuno atender a esto, pues si el funcionalismo fue una ideología orientada por los aspectos físicos y materiales, principalmente durante la primera mitad del siglo XX, de forma similar hoy, la ideología posmodernista radicalizada (transmodernidad, transhumanismo, supermodernidad), es orientada por los medios de comunicación y las tecnologías de simulación que, más que despreciar la experiencia real con el contexto físico y social, en realidad desean superarla, más allá de las capacidades físicas y sociales del ser humano.

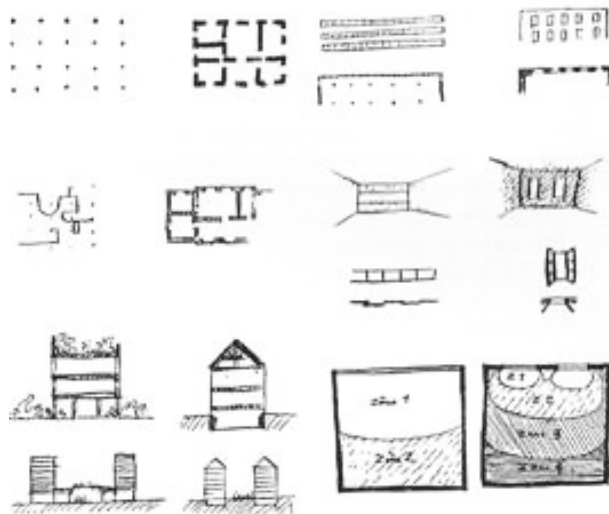


Fig 1
Los 5 puntos de la arquitectura de Le Corbusier (1926). Pilotis, techo-jardín, planta libre, fachada libre y ventana alargada fueron los componentes de una ecuación física, técnica que como objetivo final buscaba la nueva relación del ser humano con un nuevo mundo.

15 Jan Gehl (Copenhague 1936). Arquitecto y catedrático de diseño urbano en la Escuela de Arquitectura de la Real Academia danesa de Bellas Artes. Asesor urbanístico en diversas ciudades América Europa, Australia y oriente. Sus trabajos de investigación abordan temas del urbanismo en los que la arquitectura, el urbanismo, la sociología y psicología se relacionan para aportar una mirada cualitativa y cuantitativa a la comprensión de la ciudad. En este estudio se utilizan las ideas planteadas en su libro *La humanización del espacio urbano*.

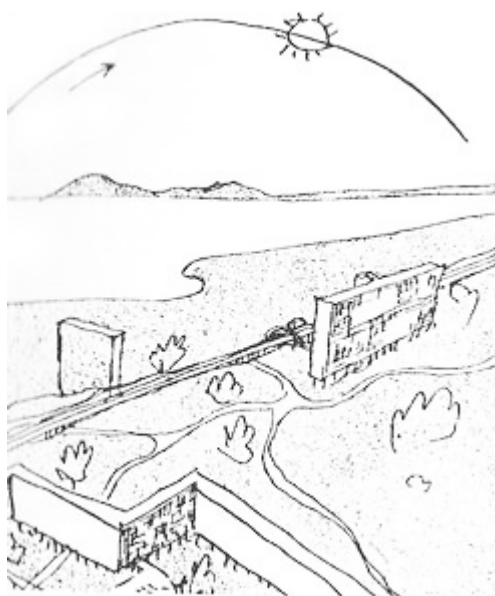


Fig 2
El énfasis en el sol, la luz y los espacios abiertos, y la eliminación de los espacios públicos están expresados en el manifiesto funcionalista de Le Corbusier. Esta imagen expresa el ordenamiento que se suponía debían tener los componentes (5 puntos de la arquitectura) en una extensión “abstracta” definida por la presencia de una naturaleza “domesticada” de la que se anhelaba usufructuar y así alcanzar el bienestar del ser humano en sus ciudades.

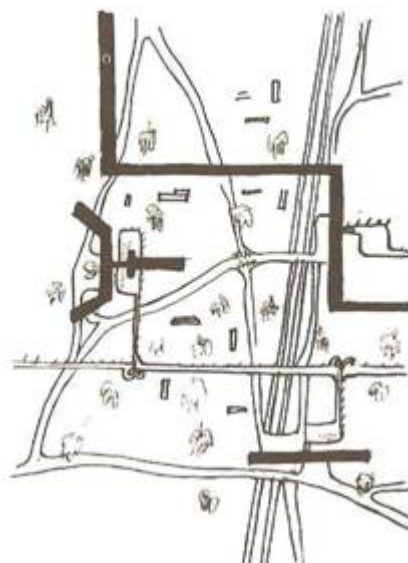


Fig 3
La imagen del nuevo espacio urbano moderno: los grandes volúmenes y las calles distanciadas en entre prados verdes. (Le Corbuiser, 1947). Un ordenamiento en planta que propone las distancias, despliegue de los volúmenes y su relación estandarizada en esa extensión abstracta.



Fig 4
Villa Savoye, Poissy, 1929-1931,
Le Corbusier. Esos órdenes lle-
garon incluso a las formas más
inmediatas en las que el hom-
bre habita, el espacio doméstico.
Los 5 puntos de la arquitectu-
ra, la presencia de una natura-
leza domesticada (alejada del
edificio en este caso), como un
modo de resguardar esas medi-
das “correctas” de la nueva for-
ma de relacionarse con el nuevo
mundo.

En una revisión a esa “formulación funcionalista”, es Alvar Aalto, uno de los arquitectos modernos, quien reconoce los aspectos más humanistas del funcionalismo, cuando dice que si la arquitectura abarca todos los campos de la vida humana, el verdadero funcionalismo debe reflejarse principalmente en un funcionalismo desde el punto de vista humano. Y agrega:

Si analizamos más profundamente los procesos de la vida humana, podemos constatar que la técnica es solamente una ayuda, y no un fenómeno independiente y definitivo. El funcionalismo técnico no puede definir la arquitectura. (Aalto, 1977:26).

Esta afirmación es la misma que quisiera sostener aquí, pero con la actualización que requieren los conceptos, para decir que las tecnologías son solamente una ayuda, un medio y no el fenómeno definitivo. El transhumanismo, basado en esas tecnologías, no puede definir el mundo ni reemplazar las experiencias reales o experiencias contextuales, menos simular la presencia del arquitecto en el lugar de vida y mucho menos, reemplazar lo que de esa experiencia y relación con las variables físicas y sociales del contexto puedan surgir.

Las referencias anteriores de Gropius, Le Corbusier, Alvar Aalto, si bien podrían ser más numerosas, solo se han mencionado para contribuir a contextualizar el ámbito en el que el tema del “afecto en la arquitectura” se irá desplegando a lo largo de este estudio.

Este último quiere aportar, desde la pregunta por el “afecto en la arquitectura”, a la autenticidad, y podríamos decir también, a la originalidad del

proyecto y la obra de arquitectura, apuntando con mayor especificidad a la actitud del arquitecto al momento de proyectar, en la que las acciones previas de sondeo del contexto, su aproximación al contexto, descubrimiento y reconocimiento de sus características a través de su experiencia con el lugar y sus experiencias de vida, son parte de una fase también fundamental en la que la fórmula no existe, sino que en realidad es única para cada caso en particular, aunque las variables técnicas con las que cada caso se ejecuta por supuesto puedan ser las mismas, es decir, esa ayuda definida por Aalto.

Si volvemos a preguntarnos por la transmodernidad que define Rodríguez, como la consecuencia de un decurso en el que la modernidad fue el proyecto de un nuevo mundo, la posmodernidad su fragmentación, valorando las variables más locales del contexto, y la transmodernidad el retorno simulado de la modernidad a través de las nuevas tecnologías, poner en discusión el concepto de afecto en la arquitectura, anhela ser una forma de preguntarse también por el cómo abordar el predominio de esos medios y tecnologías, no atacándolas directamente pues son una potente herramienta que juega a favor del ser humano y del arquitecto, sino poniendo en valor la presencia del arquitecto en la interpretación del contexto, que puede utilizar esos medios como herramientas que lo apoyen en su fase de proyección, pero nunca como una forma de suplantación de sus experiencias contextuales.

Hasta aquí se ha querido definir el campo en el que el tema del afecto en la arquitectura se irá desplegando en este estudio y que permite definir un marco más general en el cual los conceptos más específicos se irán explicitando.

A continuación se abordará una segunda coordenada de este estudio, más específica, que permite situar el concepto de “afecto” en la temporalidad del proyecto, al reconocerlo como una fase dentro del decurso hacia la existencia definitiva y real de un objeto arquitectónico, que afecta el contexto en el que este se configura, fase en la que el arquitecto es el agente decisivo como reconocedor, descubridor, creador y articulador de las variables involucradas y su relación.

Esa temporalidad, será planteada a partir de una interpretación del ciclo hermenéutico¹⁶ de prefiguración, configuración y refiguración definido por el filósofo francés Paul Ricoeur¹⁷ y su relación con la arquitectura.

¹⁶ En el desarrollo de este estudio el concepto de hermenéutica será tratado en diferentes capítulos y si bien se le tratará desde la estructura planteada por filósofo Paul Ricoeur, es oportuno tener presente la acepción del Diccionario de la Real Academia española de la Lengua. *Hermenéutica: Teoría de la verdad y el método que expresa la universalización del fenómeno interpretativo desde la concreta y personal historicidad.*

¹⁷ Paul Ricoeur (1913-2005). Filósofo y antropólogo francés. Catedrático en la Universidad de París-X-Nanterre y uno de los filósofos contemporáneos más importantes de Francia. Sus trabajos avanzan en la fenomenología Husserliana, y fue precursor de la corriente interpretativa

Comencemos por decir que se desea destacar, en el acto de proyectar en arquitectura, la capacidad de descubrimiento del lugar o interpretación del contexto a intervenir con un objeto arquitectónico, y por otro, la posibilidad de que un contexto pueda revelarse en todas sus características. Para eso la capacidad del arquitecto de disponerse ante su entorno, a través de una experiencia real con el contexto, es esencial.

Es por ese motivo que la “interpretación” del contexto, es la que se considera como parte del acto proyectar en arquitectura, y como momento, una fase dentro del ciclo hermenéutico planteado por Paul Ricoeur.

Este ciclo se estructura a partir de los tres tiempos de la narrativa, en la que un texto escrito surgido de su autor, es recibido por un lector y reinterpretado. Estos tres tiempos o fases son la Configuración, la Prefiguración y la Refiguración.

La configuración, es el tiempo en que ocurre la acción narrativa, es decir, la construcción del texto mismo por parte del autor. En la arquitectura este tiempo corresponde al acto de “construir”, a configurar un objeto arquitectónico.

La prefiguración por su parte, es el tiempo con el que define Ricoeur, dentro de la narrativa, al relato en su estado previo a existir como texto escrito, antes de tener una forma literaria, fase que está directamente relacionada al tiempo creativo del autor, en el que se concibe un relato previo a su escritura.

de principios de la década de los 70, la hermenéutica.

En la relación con la arquitectura, también propuesta por Paul Ricoeur, este tiempo prefigurativo corresponde a la etapa del proyecto, el “proyectar”.

Y por último, la refiguración corresponde al tiempo en el que el texto es leído por un lector, por el receptor de la obra escrita, momento en el que la obra ya no depende del autor, sino que depende de la “presencia” del lector que lee e interpreta. En el paralelo propuesto por Ricoeur con la arquitectura, este tiempo es el de “habitar”.

En palabras de Ricoeur, el proceso creativo de “recreación”, de “representación creativa” (Ricoeur fundamenta su planteamiento en lo que él llama una denominación antigua de mimesis), estas tres fases son:

La prefiguración en la que el relato es empleado en la vida cotidiana, en la conversación, antes de separarse de ella para producir las formas literarias. Luego la fase de tiempo realmente construido, tiempo relatado, que constituirá el segundo momento lógico: la configuración. Y (...) lo que he denominado, refiriéndome a la situación de lectura y relectura, la refiguración. (Ricoeur; 2002: 13).

Es importante atender a la sencilla y muy clara definición que Ricoeur hace de estos tres tiempos del proceso creativo literario, y que tiene su paralelo en la arquitectura, pues principalmente en la definición de “prefiguración”, nos encontramos con que esta no es entendida como un acto de crear desvinculado de la vida, sino que lo define declarando que el relato, que luego se configurará como texto, en realidad ya existe de alguna forma en la vida, en la vida cotidiana, antes de separarse de ella, para luego adquirir una “forma” literaria.

Para los propósitos de este estudio esto es fundamental para la estructuración del ciclo hermenéutico, pues la interacción con el contexto determina esa forma en la que el relato se materializa literariamente, lo que en el campo de la arquitectura correspondería al objeto arquitectónico edificado.

Esta condición prefigurativa, es esencial en la relación entre contexto, hermenéutica y dialogía (concepto que se definirá en detalle en las ideas venideras de este estudio), desde la perspectiva con la que se interroga el “afecto en la arquitectura”, pues es integradora desde lo que la experiencia contextual de vida puede aportar.

En este sentido, esa experiencia contextual, entendida como parte del ciclo hermenéutico, permite asumir lo cíclico no solo como una consecución de etapas, en la que la prefiguración es el inicio de un proceso creativo-constructivo y la refiguración del habitante la finalización del proceso, sino que surge lo que podríamos llamar, una fase de “refiguración creativa” del arquitecto en la experiencia con el contexto. Esta está conformada, en parte, por lo que la experiencia de vida aporta (un estado de refiguración en el contexto

o experiencia contextual), y en parte, por lo que la condición del arquitecto como sujeto creador y autor aporta al proyecto, como agente articulador de la relación entre habitante y contexto, entre sociedad y lugar de vida.

Para visualizar esos tres tiempos o fases hermenéuticas, utilizaremos el cuadro de relaciones definido por Josep Muntanola. Para él, construcción, diseño y uso, los tres estados de una obra de arquitectura, no solo corresponden a tiempos, sino a relaciones entre sujetos y el objeto arquitectónico en esos diferentes tiempos y que:

Constituyen las tres dimensiones fundamentales del futuro del arquitecto, y de la arquitectónica, como un eslabón perdido entre el cuerpo humano, el entorno y la historia social de los seres humanos. (Muntanola; 2002:37).

El primero, un tiempo cosmológico del entorno. Es el origen físico del lugar, en otras palabras, su construcción (configuración). El segundo tiempo es el mental del cuerpo humano, u origen psicológico del lugar, en el que se concibe la obra de arquitectura, es decir, la fase de diseño (prefiguración). Y el tercer tiempo, es el histórico-social, correspondiente a la cultura y a la apropiación del lugar por parte de sus habitantes, es decir, el uso del lugar y de la obra construida (refiguración). (Muntanola; 2002:37).

	Prefiguración	Configuración	Refiguración
Sujetos (Educados/experiencias)	Capacidad mental	Base biogenética	Nivel social de la mente
Arquitectura (arquitecto)	Proyecto	Territorio construido	Uso social del espacio
Capacidad mental social (Legisladores)	Capacidad mental social	Leyes	Política

Fig 5
Tabla, gráfico 1
Fases hermenéuticas
articuladas en el contexto socio-
físico.

Como ciclo hermenéutico, las relaciones dinámicas entre los componentes se influyen de la siguiente manera, como fases o tiempos, quedando propuesta pero ausente en este diagrama aquella fase de “refiguración creativa” o “experiencia contextual” entre arquitecto y habitante, por una parte como acción dialógica hacia el contexto en la que el arquitecto es un habitante que observa, analiza, sondea y por otra, como acción proyectual en la que el arquitecto es autor creador. Esa proposición del diagrama será revisada más adelante, y en él, esa fase de “refiguración creativa” es lo que se denominará la “experiencia afectivo-contextual del arquitecto” o simplemente “experiencia contextual”.

Esa condición, Rita Messori¹⁸, en sus estudios de Ricoeur, la relaciona con un estado de “pre-comprensión” del autor del relato. En el caso de la arquitectura, el arquitecto que pre-comprende desde su experiencia del cuerpo en el contexto.

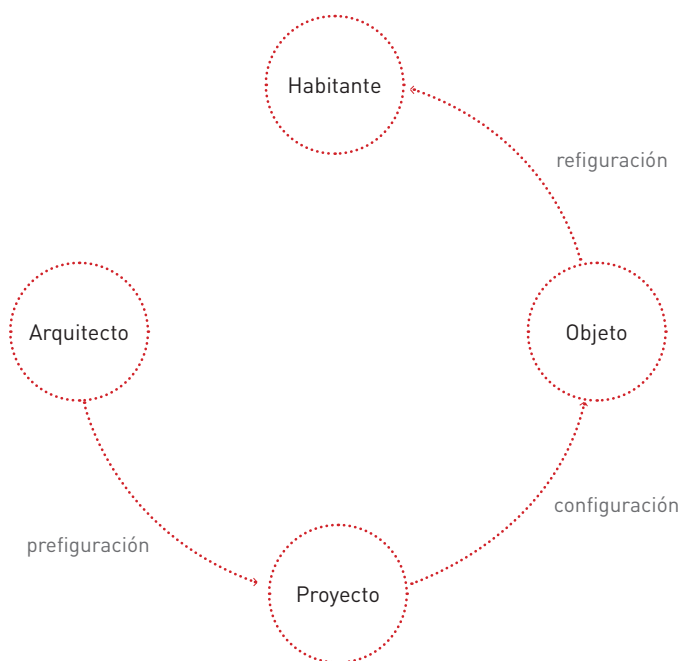


Fig 6
Diagrama del ciclo hermenéutico de Paul Ricoeur que relaciona prefiguración, configuración y refiguración.

La relación planteada por Ricoeur entre narrativa y arquitectura, abrió un campo en el que la definición del ciclo hermenéutico, permite interrogar y abrir el decurso de una intervención arquitectónica, también como un ciclo espacial y temporal.

Rita Messori¹⁹, en su trabajo *Memoria e inscripción: Temporalidad y espacialidad de la arquitectura según Paul Ricoeur*, aborda el cruce del relato y la arquitectura haciendo hincapié primeramente en una diferencia evidente: El relato pertenece al campo del lenguaje y la arquitectura pertenece al campo material. El primero tiene existencia en el tiempo y la segunda en el espacio.

Pero seguidamente, evidencia también la relación planteada por Ricoeur y que es el que interesa en este estudio acerca del afecto, pues aporta la relación, dentro del ciclo hermenéutico, de la vida como componente articulador de la experiencia contextual con las tres fases hermenéuticas de prefiguración,

¹⁸ Rita Messori (Italia). Filósofa de la Università degli Studi di Trieste. En sus escritos se encuentran trabajos acerca de la riqueza dialógica y hermenéutica del espacio.

¹⁹ Los planteamientos de Rita Messori corresponden a la investigación *Memoria e inscripción, Temporalidad y espacialidad de la arquitectura según Paul Ricoeur*. Documento aportado por el director de esta tesis, Luis Ángel Domínguez.

configuración y refiguración, a través de las que se transmite la intención del arquitecto, como una afección individual, en un primer momento del ciclo y luego, manifestado como afectación sobre el contexto (estos dos modos de nombrar las acciones del arquitecto para ubicarlo en su rol dentro del ciclo hermenéutico serán aclaradas más adelante a partir de las definiciones de afecto).

Messori explica que el vínculo entre el tiempo contado y el espacio habitado (construido), que da sentido al paralelismo entre relato/arquitectura y tiempo contado/espacio habitado (construido), está consituído por la dualidad que caracteriza a ambos elementos:

Tanto como el tiempo contado se sitúa en la junción entre el tiempo cósmico, mensurable y el tiempo vivido, dilatado entre el presente, el pasado y el futuro, de la misma manera el espacio arquitectónico es una dimensión que se puede calcular pero también un lugar donde se puede vivir. (Messori, 2005).

Messori también recuerda que Ricoeur, en *Arquitectura y Narratividad*, para definir “prefiguración”, hace la diferencia entre el lenguaje cotidiano y el lenguaje artístico, insistiendo sobre la gran diferencia que existe entre uno y otro. La misma gran diferencia que existe entre el proyecto arquitectónico y uso cotidiano del espacio. En esa diferencia, el proyecto para que exista, requiere de una “toma de distancia” del arquitecto respecto de ese espacio sobre el que se proyecta, distancia que aunque momentánea, tiene mucha significación. Para este estudio acerca del afecto en la arquitectura, esa toma de distancia del arquitecto en la pre-fase de prefiguración, es la que define un campo decisivo donde se juega la posibilidad de proyectar y construir los espacios de vida y convivencia “adecuados”, pues la toma de distancia no significa indiferencia, desconexión, no participación o desafección, sino por el contrario, comprometerse.

De la misma forma que el distanciamiento es necesario para que la construcción literaria de un relato surja, también el acto de proyectar en arquitectura tiene sus orígenes en la “pre-comprensión” del campo en el que las acciones ocurren, donde la vida se desarrolla.

Esa pre-comprensión que describe Messori, es relevante reconocerla dentro del ciclo hermenéutico planteado por Ricoeur como la pre-fase prefigurativa, incorporando esa distinción en que la vida se desarrolla (experiencia contextual), pues como ella misma indica:

La cuestión de la identidad narrativa nace precisamente aquí al nivel de la prefiguración, de la pre-comprensión. Como justamente lo subraya Hannah Arendt, y más adelante Ricoeur, las historias de vida nos proponen sujetos que, cumpliendo –y aún sufriendo– acciones, se exponen ellos mismos. (Messori; 2005).

En lo que concierne a la relación tiempo-espacio, Messori transparenta ese paralelo entre relato y proyecto, constatando que todas las historias tienen lugar en un espacio, que el relato evoca recorridos que van de un lugar a otro. Y en lo referido a la relación espacio-tiempo, lo hace constatando que el espacio consiste en un sistema de ritos para las grandes interacciones de la vida. Los lugares, agrega, son puntos donde algo está ocurriendo, donde el cambio temporal sigue un recorrido espacial, una trayectoria efectiva a lo largo de intervalos, que separan y acercan los lugares. Además, un cuerpo que se mueve y se para en un tiempo y espacio determinado, es un cuerpo que vive la experiencia del espacio desde un punto de vista sensible: siente, no solo actúa, sino sufre. Y afirma que:

Las reflexiones de Ricoeur se funden en esta tesis: el fenómeno del propio cuerpo tiene un carácter enigmático. En efecto, nuestro cuerpo pertenece al reino de las cosas pero también al reino de sí; es por eso que “el propio cuerpo se revela como mediador entre la intimidad del yo y la exterioridad del mundo”. (Messori; 2005).

Si existe una experiencia de pasividad antes de todo proyecto, esa pre-comprensión descrita por Messori, significa que la espacialidad del acto de construir-habitar, perteneciendo al momento de la prefiguración, con cuerpo presente, pone en juego a un individuo constructor-habitante, no solamente como agente activo, si no también pasivo y sufrido en que la experiencia contextual, que le permite recibir una impresión, abre la posibilidad de respuesta como una expresión a través del proyecto.

Para terminar de delimitar el contexto teórico de este estudio y avanzar específicamente sobre la idea de “afecto”, otro concepto a definir junto a los ya descritos (contexto y hermenéutica) es el de “dialogía”.

El término es abordado desde la orientación abierta por Mijail Bajtín²⁰, en la que el proceso creativo, que relaciona a un autor-creador y el destinatario de las acciones de ese autor, el usuario, contiene varios elementos en interacción, conformándose un sistema entre aspectos físicos, que en el caso de la arquitectura corresponden a las variables presentes en el contexto físico como la ciudad, sus edificios, su geografía, clima, entre otros; por otro lado

20 Mijail Bajtín. (1895-1975). Teórico literario ruso. Conocido por sus análisis de la naturaleza dialógica y polifónica de la producción literaria, ocupa un lugar fundamental en la teoría de la literatura a partir del reconocimiento de su obra en occidente con la reedición en 1963 del libro *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929). Bajtín superó la crítica formalista, que predominaba en la Rusia de su época y preconizaba la existencia del arte y la literatura como entidades independientes del mundo exterior, en favor de una concepción para la que el lenguaje, la forma y el contenido son reunidos por la figura de un autor, dotado de una historia y un imaginario particulares, que convierten toda obra en un modo de expresión singular. En este estudio se utilizan las ideas relacionadas al concepto de “dialogía”.

aspectos sociales reconocibles en los habitantes como individuos y comunidad; y por otro, aspectos temporales que determinan la historia y memoria de un lugar.

En el presente estudio, esa dimensión dialógica, es entendida como un componente esencial en el actuar del arquitecto como actitud creativa. En otras palabras, una actitud dialógica desde la que las dimensiones afectivas tanto del habitante como del arquitecto pueden ser incluidas en el acto de proyectar.

En este sentido, las palabras de Bajtin resultan clarificadoras para la comprensión de esa actitud, cuando afirma que la contemplación estética y el acto ético, no pueden entenderse como algo ajeno a la “unicidad concreta del lugar”, en relación al sujeto de este acto y de la contemplación artística.

El sobrante de mi visión con respecto al otro, determina cierta esfera de mi actividad excepcional, o sea el conjunto de aquellos actos internos y externos que tan solo yo puedo realizar con respecto al otro y que son absolutamente inaccesibles al otro desde su lugar: son actos que completan al otro en los aspectos donde él mismo no puede completarse. Estos actos pueden ser infinitamente heterogéneos porque dependen de la heterogeneidad infinita de las situaciones vitales en las que tanto yo como el otro nos ubicamos en determinado momento. (Bajtin; 1990: 29).

De esta forma, la actitud dialógica podemos entenderla como un proceso por el cual el arquitecto se deja “afectar” por el contexto antes de, él mismo, “afectarlo”. Entender el contexto intervenido a partir de ese “excedente de visión”, que completa al “otro” desde la acción configuradora en el lugar a partir del proyecto prefigurado, que surge como una respuesta o reacción a la fase de refiguración que el propio arquitecto sufre en su interacción con el medio, es la base de la relación entre hermenéutica y dialogía entendida desde el concepto de afecto.

Antes de entrar en los términos más específicos que hablan del concepto de afecto, quisiera detenerme en un ejemplo que da cuenta de la relación entre arquitecto y proyecto desde aquella actitud que se comienza a plantear desde el punto de vista dialógico mencionado, y que puede evidenciarla desde la contextualización (o descontextualización) de un proyecto respecto del entorno y las múltiples variables que lo definen.

La relación entre arquitecto y contexto, a través de la experiencia del proyecto, hay que entenderla como un vínculo entre las diferentes fases del ciclo hermenéutico arquitectónico, pues articula las variables del contexto, que a través del arquitecto y las acciones que de él surgen, pueden ir transfiriéndose de un momento/lugar a otros, pasando de ser primero una percepción o impresión, luego una idea, posteriormente un proyecto, eventualmente un nuevo lugar construido y finalmente un lugar habitado, que redefine el lugar original.

El ejemplo que deseo utilizar para representar estas ideas, se ubica en la ciudad de Valparaíso, Chile.

Prácticamente desde que Valparaíso fue nombrado patrimonio de la humanidad, el año 2003, se comenzó a hablar de la necesidad de un lugar que reuniera las actividades culturales de la ciudad, ofreciendo la infraestructura necesaria para potenciar este aspecto, característico de Valparaíso, pero carente de lugares para poder desarrollar de forma adecuada y masiva esas actividades. Más aún en una ciudad declarada patrimonio de la humanidad por la UNESCO, no solo por sus características arquitectónicas y urbanas, sino también por

su patrimonio intangible²¹, término que en el ámbito patrimonial ha sido incorporado por la UNESCO el año 2001.

El año 2007, surge una oportunidad para proyectar un gran centro cultural para Valparaíso en los terrenos de la cárcel de la ciudad, emplazada en el cerro del mismo nombre.



Fig 7
Vista de la ciudad de Valparaíso
desde el mar.

El terreno de la ex cárcel, es una plataforma de 19 mil metros cuadrados, rodeada y sostenida en su parte baja de la ladera por un muro de rocas de al menos 10 metros de altura, y muy bien ubicada dentro de la ciudad. Cercana a los cerros mejor conservados de la ciudad, con una centralidad geográfica importante, accesibilidad que más allá de la pendiente no significa mayores dificultades, proximidad a cerros de carácter patrimonial y con actividades turísticas diferentes y relevantes, además de estar orientada tanto a la interioridad

21 <http://whc.unesco.org/nwhc/pages/sites/main.htm> Patrimonio intangible: Es el conjunto de formas de cultura tradicional y popular o folclórica; son las obras que emanan de una cultura y se basan en la tradición. La tradición se transmite de forma oral o mediante gestos que se modifican en el transcurso del tiempo a través de un proceso de recreación colectiva. El patrimonio intangible impregna cada aspecto de la vida del individuo y está presente en todos los productos del patrimonio cultural: objetos, monumentos, sabores, sitios y paisajes. El patrimonio tangible no se puede entender sin la presencia de conocimientos y razones intangibles: tradiciones orales, costumbres, lenguas, música, bailes, juegos, artes culinarias, medicina tradicional, vestimenta y todas las habilidades relacionadas con los aspectos materiales de la cultura, tales como las herramientas y el hábitat. El concepto de patrimonio intangible o inmaterial es más reciente que el de patrimonio tangible. Mientras que la lista de obras maestras de patrimonio tangible se remontan a 1982, en el 2001 fue la primera declaratoria de las obras de patrimonio intangible.

de las quebradas, que exhiben una realidad muy particular de la ciudad, fundamentalmente en el modo de ser ocupadas y habitadas, y una orientación al Océano Pacífico con un cono de vista bastante extenso y despejado.



Fig 8
Pliegue geográfico entre cerro y quebrada. En la profundidad de la quebrada aún se hace presente la orilla.



Fig 9
Relación entre quebradas y cerros habitados en una interioridad proporcionada por la geografía.

Hasta el año 2010, la cárcel era utilizada para actividades culturales, y es también un memorial de las duras condiciones de vida experimentadas por quienes cumplieron y sufrieron las penas en sus dependencias, hasta que la cárcel fue trasladada hacia la parte alta y periférica de la ciudad a fines de la década de los 90.

La situación desde ese momento del año 2000, y hasta el 2010, fue la de un enorme recinto y sus patios, en donde paseaban los vecinos y visitantes, turistas, donde jugaban los niños del barrio, se emplazaban circos y eventualmente se realizaban presentaciones, talleres de diferentes artes, conciertos, entre otras actividades culturales.



Fig 10-II
Un circo en los patios de la cárcel inmediatamente después del acceso principal en la fachada.

Y todo esto dentro y entre los enormes pabellones de celdas, que aún se mantenían casi intactas, como reliquias desde su abandono y por lo mismo, muy deterioradas por su antigüedad y el tipo de uso, propio de una cárcel de esas características (el edificio además sufrió 7 incendios desde el 2007, todos intencionales). Esto es un hecho relevante, pues la presencia de esta

cárcel, que comienza como lugar de reclusión en 1846, en un polvorín, y luego se transforma en cárcel oficial en 1880, pasa a formar parte del paisaje de la ciudad, con el correr de los años, rodeada de casas, frente al cementerio de la ciudad que ya existía desde 1827 y que el 2007 se transforma en lo contrario a una cárcel, un lugar abierto a la comunidad. Para algunos, esa presencia resulta un icono histórico, patrimonial, que debe ser cuidado; para otros, una oportunidad de ganar un terreno para la ciudad, posturas que en algunos casos se conciliaban pero en otros casos no.



Fig 12-13
Vista aérea de los pabellones y patio de la cárcel de Valparaíso y fachada del pabellón desde el patio.

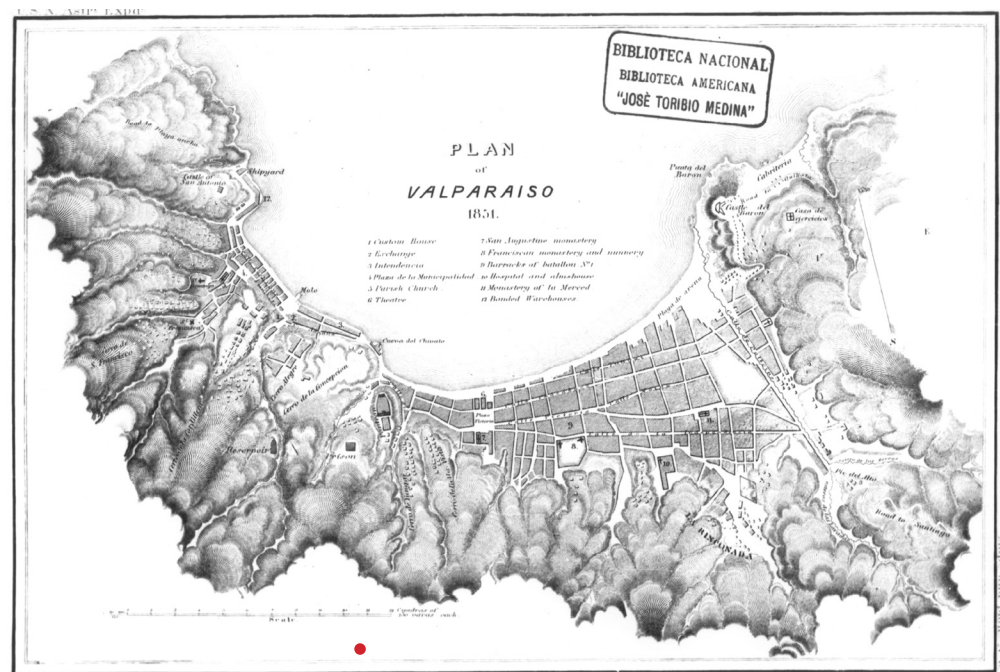


Fig 14
Valparaíso en 1851. El plan de la ciudad con un trazado medianamente regular basado en la cuadrícula. Los cerros comienzan recién a poblarse y en ellos la traza responde a la irregularidad de la geografía y el consecuente modo de acceder a ella. En rojo, la ubicación de la cárcel.
Fuente de la imagen: Copia digital en Archivo de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.



Fig 15
Vista desde la ex cárcel de Valparaíso hacia la ciudad y la bahía.

El año 2007 y después de informaciones no oficiales que hablaban de gestiones de las autoridades en el extranjero, y que se difundieron entre la comunidad de Valparaíso desde meses antes, se dio a conocer la noticia de que Oscar Niemeyer deseaba donar un proyecto de Centro Cultural para ser construido en los terrenos de la ex cárcel de Valparaíso, motivado por la amistad que tuvo con Salvador Allende y Pablo Neruda.

Para algunas autoridades de Valparaíso, esto significó la consolidación de un gran proyecto en los terrenos de la ex cárcel, pues junto a la figura de Niemeyer, “un arquitecto de renombre”, también se trataba de una obra que sería “de gran magnitud y trascendencia”.

Así, en páginas web, foros y prensa, era posible encontrar argumentos como el siguiente:

Las obras de trascendencia detonan un impacto sumamente positivo en ciudades en proceso de regeneración, pueden llegar a constituirse en una imagen reconocible a nivel internacional (como es el caso de museo Guggenheim en Bilbao, por ejemplo). La obra de Niemeyer es probable genere plusvalías al entorno de la ex cárcel. Es de esperar que esas plusvalías no expulsen a la población residente, por la posible alza de precios de suelo. Además, también como factor, positivo, se contempla un proceso de conversaciones con los actores culturales de la ciudad de Valparaíso, para que sean partícipes de la operación. Sería importante también integrar a la comunidad, a los propios ciudadanos, sobretodo a los que viven en el área²².

²² Fuente de las imágenes de la cárcel y texto: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=533679>

Finalmente, el proyecto-regalo de Niemeyer, en su primera versión fue recibido, y consistió en términos generales²³ en tres volúmenes de hormigón unidos por una pasarela, con una rampa de acceso sobre un espejo de agua. El proyecto completo consistía en 4.300 metros cuadrados, con un presupuesto aproximado de 5.300 millones de pesos chilenos (8 millones de euros). El programa arquitectónico consideró una serie de talleres de producción y formación artística, dormitorios para pasantías de artistas extranjeros, un salón de convenciones de 40 metros de diámetro, salas de exposiciones, café y una biblioteca, entre otros recintos administrativos como recepción, bodegas, entre otros, además de los espacios abiertos al aire libre entre los volúmenes. Esa primera versión del proyecto, prácticamente desconoció todo lo existente en el lugar, eliminando todas las galerías de celdas e incluso el polvorín, primera cárcel de Valparaíso.

Fig 16-17
Primera versión del proyecto.
Planta de emplazamiento y distribución de los volúmenes del proyecto de Niemeyer, elevación y corte.

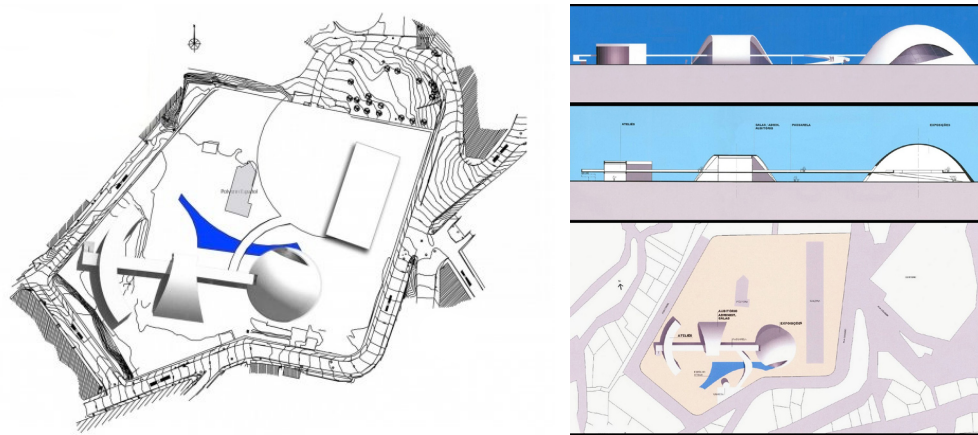
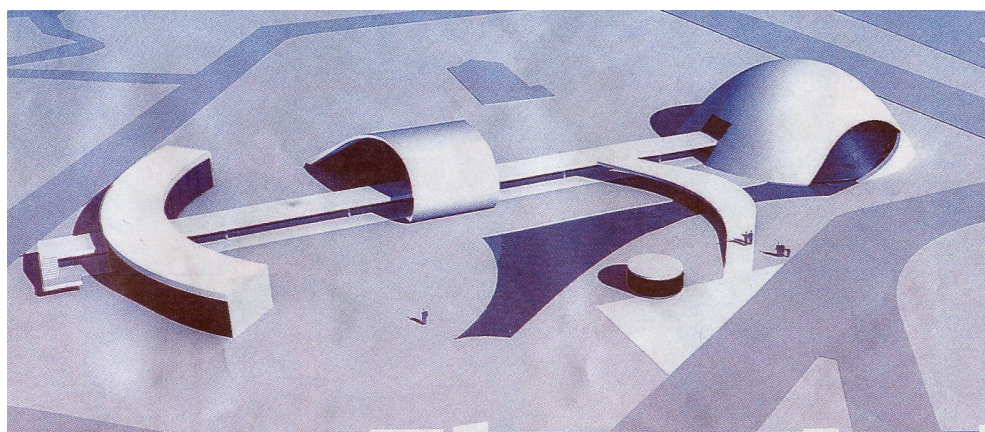


Fig 18
Primera versión del proyecto:
Vista de los volúmenes que conformaban la propuesta de Niemeyer para el proyecto de centro cultural Ex cárcel



²³ El proyecto se presenta en forma general junto al contexto urbano, comunitario, ciudadano y político en el que este surge no con el afán de entrar en los detalles de este sino como un ejemplo que puede ayudar a contextualizar mejor el tema del afecto en la arquitectura como un aspecto de la relación entre arquitecto y lugar a través del proyecto.

En el desarrollo posterior del proyecto, se generó una segunda y última versión, esta vez con un programa arquitectónico similar pero con un tamaño mayor y más concentrado, en un solo gran volumen. Un centro cultural de 7000 metros cuadrados, un teatro con 5700 metros cuadrados con 300 butacas, una terraza y plaza de 5500 metros cuadrados para mil personas. Un detalle importante, es que en esta segunda versión se propuso mantener parte de las galerías de la ex cárcel, así como el polvorín existente.

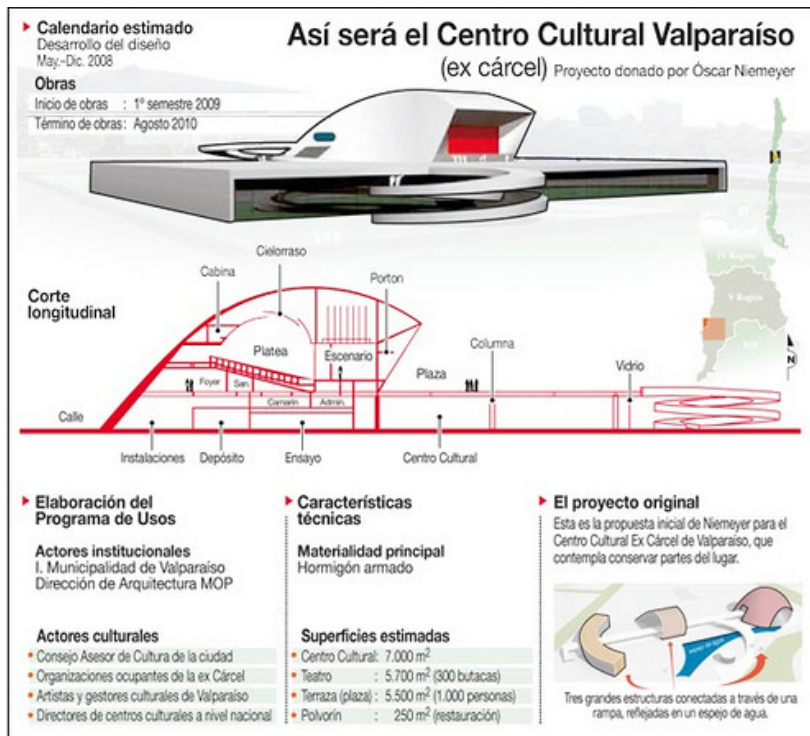


Fig 19
Lámina publicada para divulgar el nuevo proyecto de Oscar Niemeyer. Lámina publicada en: <http://www.flickr.com/photos/arquitecturavalparaíso/2653899015/sizes/m/in/photostream/>

Pero con el correr de los meses vinieron las reacciones más fuertes por parte de los diferentes sectores de la comunidad de Valparaíso, mayormente en rechazo al proyecto. Y uno de los principales argumentos para enfrentarse a este, incluso anterior al análisis más técnico del proyecto, fue que Niemeyer nunca había estado en Valparaíso, realidad que al parecer inquietó no solo a arquitectos o especialistas relacionados a los temas de la ciudad, sino que a la propia comunidad. En pocas ocasiones un proyecto había generado una reacción así de la comunidad de Valparaíso, en tan diversos sectores y tan masiva. La comunidad sostenía, por supuesto que ya más informada (y seguramente también más influenciada), que era “difícil proyectar si nunca se ha visto el lugar”. El proyecto de Niemeyer fue considerado “monumentalista,

ideal para un contexto como el de Brasília, en donde la escala de la ciudad también lo es”²⁴.

Otro aspecto inquietante para muchos sectores de la comunidad, fue que la propuesta no se mostraba públicamente, lo que se agravó ante la ausencia de un proceso participativo. Otro aspecto que agudizó la polémica, fue el hecho de que se escogió un arquitecto directamente, “sin concurso y sin consultar la opinión de los grupos involucrados, hecho que se agravó al elegir un arquitecto controversial y de diseños lo suficientemente radicales como para generar incertidumbre sobre su real aporte al contexto urbano de la ciudad”. Así lo hicieron ver las redes sociales que se formaron y las encuestas que diferentes sectores realizaron, con el objetivo de paralizar el proyecto²⁵, por considerarlo una intervención “descontextualizada”. Las agrupaciones más opositoras eran las artísticas y vecinales que desarrollaban sus actividades en el interior de la ex cárcel²⁶, que viven en las inmediaciones y que se sintieron marginadas de la posibilidad de participar y violentadas, al ver como se imponía una forma arquitectónica de esas características en su entorno.

Pero algo que posiblemente terminó por dar la razón a toda estas opiniones que hablaban de “descontextualización” del proyecto, “insensibilidad” del arquitecto y falta de voluntad, por comprometer a la comunidad a través de su participación, fue descubrir que el proyecto regalado por Niemeyer y pensado para Valparaíso, tenía una génesis bastante diferente a lo que, aunque sin conocer Valparaíso, pudo ser alguna interpretación, aunque desprovista de la experiencia del lugar, al menos auténtica para la ciudad.

Esa génesis, al parecer, se encuentra en el proyecto de centro cultural de Avilés, encargado por el gobierno de Asturias. Según consta en el artículo del

24 www.plataformaarquitectura.cl. En esta web es posible encontrar la mayoría de las noticias difundidas por la prensa respecto del proyecto de Niemeyer y el seguimiento del mismo por parte de la comunidad.

25 <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2008/01/20/encuesta-si-o-no-al-proyecto-de-niemeyer-en-valparaiso/>

26 Diario electrónico Universidad de Chile: <http://radio.uchile.cl/noticias/44865/>: “Agrupaciones artísticas que funcionan en el ex penal de Valparaíso y vecinos de la ciudad manifestaron su molestia ante el anuncio del proyecto del nuevo Centro Cultural ex Cárcel, frente al cual dicen sentirse pasados a llevar. De acuerdo a algunas organizaciones, los habitantes de la ciudad no fueron considerados en la decisión, que a su juicio, se tomó entre cuatro paredes, entre el alcalde Aldo Cornejo y el arquitecto brasileño Oscar Niemeyer. Pese al compromiso municipal de que el recinto acogerá a las actuales agrupaciones culturales, éstas sienten que el nuevo edificio que se proyecta no concuerda con el entorno de la ciudad, ni con la identidad carcelaria del lugar y, además, temen que finalmente deban trasladarse a otro sitio. Dentro de las críticas, se plantea que el plan acaba con los viejos pabellones que son los vestigios de la antigua cárcel. Por su parte, Francisco Marín, presidente de la Corporación Cultural ex Cárcel, agregó que “lo más valioso que tiene el proyecto es que ha sido construido casi sin financiamiento por cientos o miles de organizaciones porteñas y que eso no es valorado”.

periódico El País (6 de diciembre de 2007)²⁷, el Centro Niemeyer de Avilés “marcará un antes y un después en la coordinación planetaria de políticas culturales”, y agrega:

Todo arrancó en 2005 cuando, con motivo del XXV aniversario de los Premios Príncipe de Asturias, los responsables de su fundación pidieron a Niemeyer y al resto de los galardonados una colaboración especial. “Le pedimos que pronunciara una conferencia, o que participara en un encuentro... ¡y él nos regaló un proyecto de edificio!”, recuerda Natalio Grueso. Dicho y hecho: el Principado de Asturias entró a saco en el proyecto (que financiará por completo, junto a la búsqueda de patrocinios privados) del Centro Niemeyer. La meta es convertirlo en un nuevo polo de atracción turística: un efecto Niemeyer capaz de rivalizar con el efecto Guggenheim.

Finalmente, el proyecto del Centro Cultural de Avilés fue inaugurado en marzo del año 2011. En el proyecto de Avilés es posible reconocer los mismos volúmenes del proyecto para Valparaíso, pero ordenados de una forma diferente.

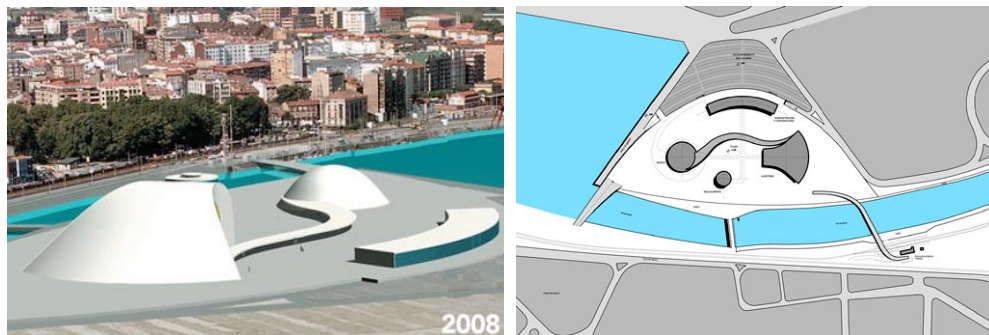


Fig 20-21
Imágenes del proyecto del centro Cultural de Niemeyer para Avilés.

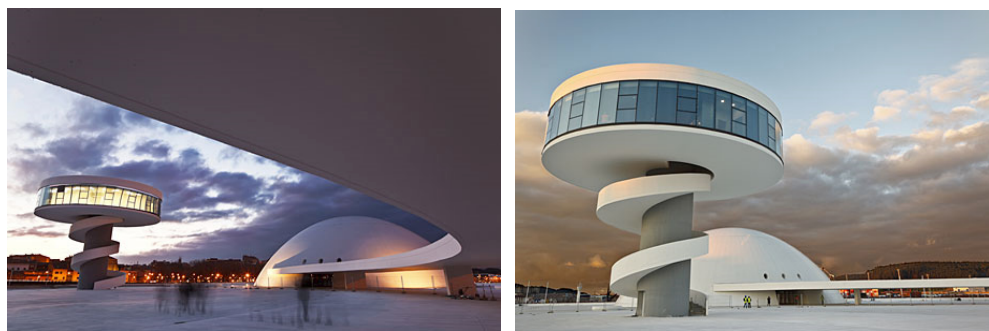


Fig 22-23
Imágenes del centro Cultural de Niemeyer para Avilés ya construido. Imágenes en: <http://www.viarosario.com/arquitectura/notas/oscar-niemeyer-y-el-centro-de-aviles-23657.html>

La consecuencia de todo este debate y polémica en torno al proyecto del centro cultural ex cárcel, a la figura del arquitecto Oscar Niemeyer, a la descon-

²⁷ http://www.elpais.com/articulo/cultura/Despega/G-8/culturaelpapucul/20071206elpapucul_1/Tes

textualización del proyecto, sus implicancias físicas, sociales y patrimoniales y por qué no mencionarlo, también políticas, además del proyecto “replicado” de Niemeyer, fue que este finalmente no se ejecutó en Valparaíso.

Otra consecuencia, fue que la dirección de arquitectura del Ministerio de Obras Públicas de Chile, en conjunto con el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y el Colegio de Arquitectos, llamaron a un concurso de anteproyectos para el nuevo centro cultural Ex Cárcel, patrocinado por Bicentenario Chile 2010; se presentaron 114 proyectos. El proyecto ganador²⁸ se comenzó a construir a mediados del año 2010, y entre sus propósitos está conformar “un espacio de encuentro para la ciudadanía que mejore la calidad de vida y sobretodo que potencie la actividad cultural y social, más aun tratándose de una ciudad que se caracteriza por poseer una interesante y variada oferta artística”. (Bases del concurso).

Fig 24
Vista del proyecto ganador, Centro Cultural Ex Cárcel. A la derecha, los pabellones recuperados. Fuente de las imágenes: <http://www.redarquitectura.cl/2010/01/27/asi-sera-el-parque-cultural-en-la-ex-carcel-de-val-paraiso/>

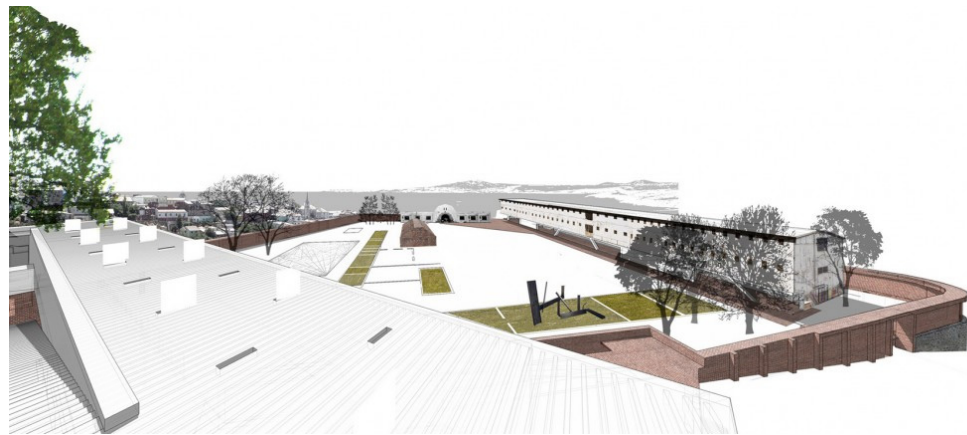


Fig 25
Vista del Centro Cultural Ex Cárcel. En primer plano los patios mejorados y a la derecha el polvorín restaurado.



Este ejemplo ha sido expuesto al modo de una crónica, en la que se reúnen una serie de hechos, sin mayor interpretación, y su objetivo no es el de

²⁸ El proyecto fue realizado por un equipo formado por los arquitectos Jonathan Holmes, Martín Labbé, Carolina Portuguese y Osvaldo Spichiger.

juzgar si el proyecto es o no el más adecuado para Valparaíso o Avilés, si el proyecto ganador que finalmente se construye es el que requiere Valparaíso, si las formas arquitectónicas de Niemeyer son o no las más oportunas para este caso, si el programa arquitectónico es el requerido por un centro cultural, o si el hecho de replicar el proyecto en un lugar diferente es, en este caso, lo más acertado, aunque no creo sea la mejor actitud de un arquitecto. Tampoco se trata de analizar la obra de un arquitecto como la de Niemeyer, considerando además la relevancia de su obra y trayectoria. El objetivo del ejemplo, es reparar en las consecuencias que puede tener el hecho de que un arquitecto omita la experiencia contextual. Los motivos para omitirla en este caso, pueden ser diversos, pero el hecho es que esa experiencia contextual, por la evidencia que tenemos, no existió. El rechazo de la comunidad ante un proyecto al que reconoce como descontextualizado y que exige participación, el rechazo de los especialistas en los temas de la ciudad, que también exigen participación y reconocen descontextualización, las críticas a un arquitecto que proyecta a distancia, el hermetismo de las autoridades que apoyan el proyecto que se desarrolla por motivos tangenciales a la arquitectura, como es la apuesta por la posibilidad de regeneración de la ciudad, la definición de una imagen reconocible a nivel internacional, el incremento de la plusvalía de los barrios aledaños, entre otros, son en sí mismos un valor, pero cuando caminan junto a la arquitectura. Todo esto son las consecuencias de la ausencia de un gesto de proximidad contextual, de la ausencia de una experiencia contextual, de la incapacidad de sondear, descubrir, reinterpretar y articular las variables del lugar, porque se desconocieron en su mayoría.

Si bien en este caso las formas no surgen de aquellos lenguajes propios de ese transmodernismo descrito en capítulos anteriores, si es posible reconocer que la respuesta arquitectónica ante el contexto, ronda en ese funcionalismo que propone configurar el espacio habitable a partir de una ecuación técnico-formal, independientemente de las variables del contexto, tal como lo recuerda Gehl²⁹. En ambos casos la capacidad de afectarse del arquitecto, por medio de una experiencia con el contexto, no existe, y es precisamente esa experiencia valorada por Gropius como una “reacción instintiva a la experiencia directa” y por Aalto como aquello que pudo hacer del funcionalismo uno verdadero, reflejado “principalmente en un funcionalismo desde el punto de vista humano”, lo que se desea valorar y que no existió en el caso presentado.

29 Recordemos que Jan Gehl indica que los funcionalistas obviaron los aspectos psicológicos y sociales del diseño de los edificios y espacios públicos, pues no se tenía en cuenta que esas formas y espacios podían influir en las relaciones entre las personas y la relación con el como el entorno, por lo que en general la comprensión del contexto podía ser resuelta con fórmulas técnico-formales.

Y la falta de esta actitud del arquitecto, en el caso del centro cultural ex cárcel de Valparaíso, es más desconcertante porque es el mismo Niemeyer quién en sus primeros proyectos menciona el valor de la experiencia, los recuerdos de otros lugares, las características del lugar en el que intervendrá, de la historia y del acto de dibujar y diseñar, todo como una sola experiencia en la que el arquitecto se deja afectar para proyectar.

Esta disposición de Niemeyer, es estudiada por el historiador de la arquitectura Roberto Segre³⁰, recordando las palabras del arquitecto cuando expresa que fue el dibujo el que lo llevó a la arquitectura y que este, recuerda que de niño tenía el hábito de dibujar con su dedo haciendo figuras en el aire. Niemeyer recuerda también que cuando su madre preguntaba qué estaba haciendo, este respondía: “dibujos”.

Segre, como una forma de situar esta manera de pensar la arquitectura de Niemeyer, cita a Quetglas cuando afirma que un proyecto nunca se inicia sobre un papel en blanco y por una mano amnésica, valorando así el rol de la memoria, la historia y las experiencias vividas desde las que un arquitecto se dispone a proyectar.

Y era también Niemeyer el que valoraba la experiencia con el lugar en el acto de proyectar, al afirmar que lo primero que hacía era tomar contacto con el “problema”, el programa, el terreno, la orientación, los accesos, las calles adyacentes, los terrenos vecinos, y además incluyendo en esas valoraciones los posibles sistemas constructivos y los materiales para, con todo esto, ir “descubriendo” el sentido arquitectónico que el proyecto debía tener. Si bien en esas afirmaciones, no menciona el contexto social, en el siguiente dibujo es posible reconocer que le otorgaba importancia como una variable que define a la arquitectura. En el diagrama que se expone a continuación, se puede leer: “posibilidades técnicas, condiciones sociales: arquitectura”. Junto a ese diagrama, se ve un texto acompañado de un trazo que se proyecta al cielo, sobre una línea que representa un perfil montañoso, abajo un suelo horizontal y sobre él la figura de una persona en y ante todo esto. Este diagrama, lo podríamos interpretar como una representación de lo que Niemeyer consideraba debía ser la integración de la variable social, física y poética, representada esta última en ese trazo que irrumpe en la relación natural entre lugar y ser humano, y que propone un arquitecto con su proyecto y que además está en sus manos articularla.

³⁰ Roberto Segre (Milán, 1934). Arquitecto de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (1960), Doctor Honoris Causa del Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría, Doctor en Ciencias de las Artes por la Universidad de La Habana (1990), y Doctor en Planificación Regional y Urbana por la Universidad Federal de Río de Janeiro (1997). Prestigioso historiador y crítico de la Arquitectura a escala global.



Fig 26
Dibujo de Niemeyer en el que
relaciona posibilidades materia-
les, condiciones sociales y lugar.
Fuente: Investigación del archi-
tecto Roberto Segre.

Segre afirma que para Niemeyer en los años cuarenta, una capacidad de observación aguda, los recuerdos de viajes, de la naturaleza, de paisajes, mujeres, ciudades y monumentos, eran la posibilidad de reinterpretación del contexto y de reinventar el mundo.

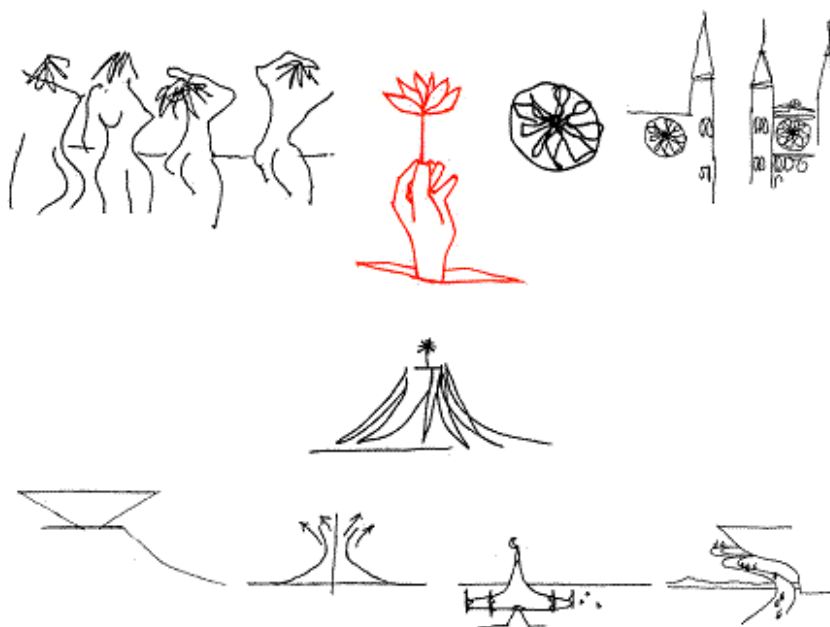


Fig 27
Dibujos de Niemeyer en los que representa la fuente de sus ideas: la mujer, la naturaleza, la apertura al cielo, la historia, las posibilidades materiales y el ser humano como ser social.

También afirma que con un dibujo simple, Niemeyer producía líneas sueltas y libres, que expresaban todas las posibilidades tectónicas asociadas a su material de construcción favorito, el hormigón, y citando de Le Corbusier, reconoce esa primera “sensibilidad” del arquitecto cuando le dice: “Tú tienes en tus ojos las curvas de los cerros de Río de Janeiro”. Esta afirmación contribuye a descubrir aquella actitud “sensible” y original de Niemeyer, en la búsqueda de una arquitectura contextualizada y que surge de comprender el lugar desde la experiencia con el contexto y sus variables, en este caso podríamos decir también geográficas, pero en general, variables no solo físicas, sino también históricas y sociales, en una reinterpretación de los principios modernos, pero que a partir de lo acontecido en el proyecto de la ex cárcel, es posible reconocer como características que luego se convirtieron en un repertorio de formas que alejan el proyecto de la posibilidad de encontrar el sentido del lugar.

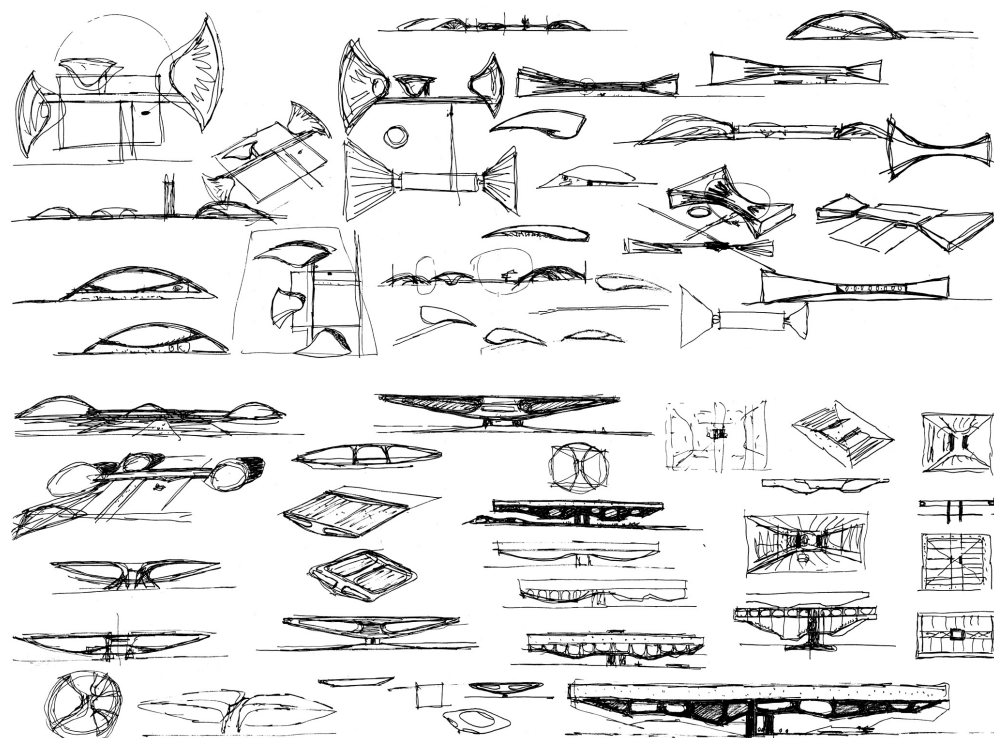


Fig 28
Lámina en la que Segre expone los elementos tipológicos generadores de la forma en los proyectos de Oscar Niemeyer y que conforman su repertorio.

Este ejemplo del proyecto de Niemeyer, ayuda a insistir en la valoración de la experiencia en el lugar al momento de proyectar y de la capacidad de afectarse ante ese contexto. En una mirada desde el punto de vista histórico, y ahora más global, Segre afirma:

Los principios rectores del diseño académico que perduraron hasta la primera mitad del siglo XX, basados en la herencia de los tratados renacentistas y en las normativas de la enseñanza (...) fueron prolongados por los maestros del Movimiento Moderno (...) enunciados que heredaban, según Oscar Niemeyer, el respeto a “las razones permanentes de las leyes eternas de equilibrio, proporción y armonía” (Segre, 2011).

Y si bien, como agrega Segre, durante el siglo XX, hubo instantes en que se intentó invalidar esos ordenes, el cambio radical solo ocurrió recién con el museo Guggenheim de Frank Gehry en Bilbao, en el que reconoce, si no una influencia directa de Niemeyer, al menos una referencia histórica, que de alguna forma alcanza a estas nuevas formas arquitectónicas. Esto último, evidenciable más que en el gesto de experimentar el contexto, evidenciable en el formalismo de una arquitectura exuberante, en ocasiones desescalada, caprichosa y desafectada.



Fig 29
Museo Guggenheim de Bilbao.
Fuente: http://www.guggenheim-bilbao.es/secciones/el_museo/el_edificio.php?idioma=es

Otro hecho importante que destaca Segre en ese sentido, es que el valor de proyectar con el croquis, experimentando el lugar, reconociéndolo, fueron paulatinamente reemplazados por técnicas como el diseño por computador, instrumentos de cálculo, que junto con facilitar la representación de la forma arquitectónica, lleva a la supresión definitiva de la experiencia con el contexto,

ideas que ya hemos mencionado desde un punto de vista más teórico, para situar los planteamientos de este estudio. Son los casos que surgen siguiendo la tendencia abierta por el Guggenheim de Bilbao representados por obras como las realizadas por Zaha Hadid, Jean Nouvel y Norman Foster, entre otros.



Fig 30
Gran Teatro de Rabat, Marruecos, de Zaha Hadid. Fuente: <http://www.plataformaarquitectura.cl/2010/12/15/rabat-grand-theatre-zaha-hadid/>



Fig 31
Proyecto de centro cultural de Bogotá, Colombia, de Norman Foster. Fuente: http://www.plataformaarquitectura.cl/2011/01/25/centro-cultural-en-bogota-norman-foster/1476-imgarticulo_ti_75716_2010814_140540-2/

Junto a ese abandono de la experiencia, como fuente de impresiones desde las que el arquitecto comprende el lugar y puesta en valor de las tecnologías de representación en su reemplazo, lo que ya es un gesto de desafección ante las variables de un lugar, también surgen graves circunstancias, como las crisis económicas del siglo pasado y en este inicio del siglo XXI, el incremento de las tensiones sociales, la descontrolada expansión de ciudades y los problemas ecológicos y ambientales, que ponen en juego la naturaleza, características que generan la crítica contra la exuberancia formal de los proyectos de los arquitectos mencionados, que para Segre muchas veces se identifican con el “derroche de recursos, el gasto excesivo de energía y la dudosa funcionalidad”, características que también podemos reconocer como una actitud de desafección contextual, que saca de la escala física y social adecuada a un proyecto.

En este escenario, surgen también ejemplos que dan cuenta de la necesidad de una arquitectura más coherente con sus contextos, entre los que se pueden contar proyectos como los de Peter Zumthor, Tadao Ando, Rafael Moneo, entre otros.



Fig 33
Capilla de San Nicolás, en Wachendorf, Alemania, de Peter Zumthor. Fuente: <http://www.plataformaarquitectura.cl/2009/04/13/obra-de-peter-zumthor/>

Antes de continuar con las ideas desarrolladas en este estudio, cabe mencionar la crítica de Segre al destacar que al final de su vida, Niemeyer renunció a la experimentación con las formas que constituían las tipologías utilizadas por él, reiterando los elementos formales y espaciales que caracterizaban sus obras.

Con estas referencias en torno a Niemeyer y al ejemplo del centro cultural en Valparaíso, deseo reforzar la idea de que cuando el arquitecto se enfrenta a un proyecto de arquitectura, existen factores de su propia personalidad, que en alguna medida, cobran forma en este y que a través de él se transmiten al objeto arquitectónico (lo edificado) y a su vez, al lugar en donde este se sitúa. Estos factores transmitidos, por un lado, los constituyen las experiencias del propio arquitecto, y por otro, todo aquello que en el medio físico, histórico y social donde la obra se insertará, el arquitecto es capaz de observar, relacionar y reflejar en su proyecto, a partir de lo que percibe y de cómo es capaz de incorporar esa información y experiencias para luego proyectar. Seguramente, esta actitud del arquitecto se da en la gran mayoría de los casos, pero de diferentes maneras, y así también los contenidos del medio que se consideran e interiorizan, pertenecen a diferentes ámbitos. Interesan en las ideas que comenzaremos a plantear, además de los aspectos tangibles, aquellas dimensiones menos visibles presentes en el medio, relacionadas a una experiencia con el lugar, tanto por parte del arquitecto como del habitante, y de cómo el arquitecto debe comprender esos mecanismos de relación más intangibles, para poderlos evidenciar y considerar en su proyecto.

Peter Zumthor³¹ se refiere en su propia experiencia a este modo de encontrarse con el lugar para proyectar, diciendo que para concentrarse en un determinado lugar para el cual se debe hacer un proyecto, hay que sondearlo, comprender su estructura, su historia, sus características sensoriales. En ese proceso de visualización, empiezan a confluir imágenes de otros lugares conocidos, que alguna vez han impresionado, sean estos lugares cotidianos o especiales, cuya forma el arquitecto lleva dentro como un símbolo de determinados “estados de ánimo” y cualidades. Sólo al dejar que en el lugar concreto se irradie “en espíritu” aquello semejante a él, emparentado o ajeno, surge esa imagen de lo local.

Zumthor se refiere a esto diciendo lo siguiente:

Surge así el fondo sobre lo que se ha de pintar, aparece la red de las diversas vías de acercamiento al lugar, lo que me posibilita la toma de decisiones en mis proyectos. Así es como me sumerjo en el lugar de mi proyecto y, al mismo tiempo, miro hacia fuera, al mundo de mis otros lugares. (Zumthor; 2004: 36).

31 Peter Zumthor. (Basilea, 1943). Arquitecto Suizo ganador del premio Pritzker el año 2009.

En este conocimiento del medio, el habitante debe ser el sujeto activo que “afecte” y motive al arquitecto en los propósitos que este asuma al momento de proyectar, pues un arquitecto, además de descubrir las características del lugar a través de su propia experiencia, ver las experiencias de otros, interpretarlas y comprenderlas, también debe ver como esas variables del contexto son puestas en juego y que significan para otros. En esta doble actitud de “dejarse afectar” ante el medio y “afectar” el medio, se origina una relación arquitecto–habitante–lugar a través del proyecto. Esta relación es una totalidad, en la que las diferentes experiencias en cada uno de los momentos de un proyecto, pasando luego por la construcción y hasta la obra habitada, poseen su propio tiempo y espacio.

En esta percepción de totalidad en las acciones de un arquitecto, se distingue algo que es posible seguir en el decurso de un proyecto de arquitectura y que posee particularidades en cada tiempo de ese decurso: Los afectos³².

Al hablar de afecto, no se pretende entrar en un campo de definiciones inasibles, que lleven a atender aspectos exclusivamente emocionales y sentimentales, aunque existan, en esa relación de arquitecto, lugar y habitante a través del proyecto de arquitectura, sino que por el contrario, o junto a aquello y como un propósito, saber que son, como operan, como funcionan y como inciden en la conducta. Esto para fundamentar que es posible objetivarlo como una dimensión que forma parte de una herramienta o metodología, capaz de aportar variabilidad al proceso proyectivo. Dicho de otra forma, distinguir una fase del proyecto en la que se interacciona con el contexto y en la que este se abre a más posibilidades a partir de cómo influyen las variables del medio.

Cualquier intervención en el medio, tiene repercusiones que redefinen las interacciones en el mismo, tanto entre sujetos como con los objetos que conforman ese contexto, y sobre todo cuando aquel objeto es una intervención habitable, ideada y materializada para habitar, en el caso de un objeto arquitectónico. En otras palabras, considerar como parte del contexto a intervenir las implicaciones que tiene o deja de tener a nivel “afectivo” un objeto arquitectónico es fundamental. Esto tanto para la interacción entre arquitecto, habitante y lugar durante el proceso de proyecto, como la interacción posterior con el objeto arquitectónico materializado desde el que surge una nueva forma de interactuar con el contexto intervenido.

32 El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española tiene entre sus definiciones las siguientes: Afecto: Cualesquiera de las pasiones del ánimo. Amor, odio, etc. Actitud, gesto, ademán, que acompaña a la expresión de sentimientos. Afección: impresión que hace una cosa en otra, causando en ella alteración o mudanza. // Afecto: pasión del ánimo. // Afección, inclinación, apego. // Devoción: Amor, veneración y fervor religiosos // Práctica piadosa no obligatoria // Inclinación, afición especial // Costumbre devota, y en general, costumbre buena // Estar una persona o una reunión de ella, como nación, ciudad o ejército voluntariamente sujeta a la obediencia de otra.

Este asunto tiene relación directa con aquello que podríamos definir como la génesis de un objeto arquitectónico y por lo tanto de las variables consideradas para esa generación, pues definen un punto de vista desde el que se concibe un proyecto. Es la pre-visión o anticipación desde donde arranca un proceso de proyección y en el que se entrecruzan variables de diversa índole provenientes de componentes físicas, históricas y sociales del contexto.

Esas variables, podemos considerarlas a priori como las que van definiendo un sentido al proyecto y al objeto arquitectónico, no solo desde su sentido físico, material, sino además como exaltación por medio de ese objeto de aquello que desde el momento en que se entiende a este último como un lugar para algo y para alguien, el arquitecto valoriza. Esas variables que se valorizan, muchas veces son las que le otorgan el sentido profundo a un lugar, las que permiten muchas veces también comprender el por qué de un lugar, y por lo mismo, no necesariamente correspondientes estas a un entendido general, sino que pudiendo estas corresponder a un punto de vista mucho más específico y particular, desde el que es posible comprender un proyecto y un objeto arquitectónico.

Evelina Calvi³³, a propósito de esta condición de la arquitectura, dice:

En la filosofía de Hegel la transición de la forma de arte simbólica a la clásica y finalmente a la romántica se define como un progresivo proceso de liberación de la conciencia de la materialidad y del simbolismo, formas en las que el arquitecto en cambio, encuentra su plena realización. La arquitectura no es portadora de ningún significado autónomo, al contrario, ella espera recibirlo del exterior, espera que el espíritu invada sus muros y piedras que por sí mismos no son más que un residuo. (Calvi; 2002: 54).

Es decir, un objeto arquitectónico cobra sentido en relación a alguien que lo habita y que puede recibir e interpretar, desde su experiencia, aquel objeto, según que tan consecuente con el contexto preexistente sea ese objeto arquitectónico. Esa liberación de la conciencia, arraigada en el simbolismo de las formas y los consensos formales clásicos, van dando paso a formas en las que la reinterpretación del “usuario” le aporta su real sentido, uno propio y particular, venido de esa exterioridad que el habitante introduce y que completa el lugar. Respecto de esto, Calvi insiste en lo siguiente:

Si en la tradición clásica la arquitectura (Hegel) es una forma sin vida, forma muerta, enajenada, instrumental, la filosofía del siglo XX modifica radicalmente la situación, tras llegar gradualmente a reconocer la impropiedad de

33 Evelina Calvi es arquitecta, profesora e investigadora en el Politécnico di Torino. Algunas de sus investigaciones en el ámbito de la hermenéutica y la dialogía se encuentran publicadas en la revista *Arquitectonics*, de la ETSAB.

esas remisiones a la conciencia, llegando a estar finalmente capacitada para tener una visión renovada de la arquitectura (Heiddeger). (Calvi; 2002: 55).

El lugar, la ciudad, son un residuo que puede hacerse elocuente a través de las huellas que deja impresas, pues estas, se prestan en un juego de apertura y escondites a interpretaciones siempre nuevas, explica Calvi.

Proyectar significa entonces estar atento a esas señales y huellas, presentes en los lugares y la ciudad, interrogar el contexto e interrogarse a si mismo acerca de los acontecimientos que se han producido y que se producen.

Abrirse al diálogo dejándose contaminar por los lenguajes que ellos expresan y probar diferentes conexiones o hipótesis, atreviéndose a anticipar y verificarlos en esta relación comprometida de las cosas. (Calvi; 2002: 66).

En consecuencia, hay que considerar por una parte, que si un proyecto se nutre únicamente de lo existente y de la tradición, si repite lo que su lugar le señala de antemano, carecerá de su encuentro con el mundo, de la contemporaneidad; y si una obra de arquitectura, como dice Zumthor, no nos cuenta del curso del mundo o de lo visionario, sin hacer oscilar con ella al lugar concreto donde se levanta, carecerá de las proximidades sensoriales con el propio lugar, que es el peso específico de lo local. (Zumthor; 2004: 36).

Es en ese peso específico del lugar de vida y no solamente como huella y tradición, en donde el pasado y lo presente de un contexto se funden, pues la experiencia en el lugar es la que permite esa vinculación entre lo que el lugar ha sido y es, y lo que para cada uno podría llegar a ser a partir de las experiencias futuras, y en el arquitecto, a partir de la legibilidad que del contexto pueda tener y desde la cual proyectar.

Para continuar profundizando en el objeto de estudio, que es esta dimensión afectiva, haremos una primera distinción del término que nos permita analizarlo desde dos posiciones o puntos de vista; la primera desde la posición de quién es afectado por algo o por alguien y la segunda desde la posición de quién o qué afecta a algo o a alguien.

Si recurrimos, como aproximación inicial, a las definiciones que en el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua se presentan, estamos hablando de la “afección”, como el término relacionado a esa primera posición antes mencionada, lo afectado; “una impresión que hace una cosa en otra, causando en ella alteración o mudanza, una pasión del ánimo”; y estamos hablando del “afecto”, como el término relacionado a esa segunda posición, lo que afecta; aquellas “cualesquiera de las pasiones del ánimo, amor, odio, etc., una actitud, gesto o ademán, que acompaña la expresión de sentimientos.

Es decir, la primera actitud se trata de una “impresión” y la segunda de una “expresión”. Ambas a partir de un contacto con el medio, con el contexto en el que se está y con el que se interactúa.

Dicho esto, podemos ahora proponer lo siguiente. Dado que el arquitecto, independientemente del modo en que se enfrenta a un encargo arquitectónico, debe encontrarse con un contexto a intervenir, este debe obtener y trabajar, sea cual sea su procedencia (mental, observación, interlocución, etc.), con una serie de variables para realizar un proyecto. Esto en un proceso que puede conducirlo por diversos caminos. En ese proceso, y retomando las definiciones antes mencionadas, el arquitecto recibe una “impresión” del medio en el cual pretende actuar desde el momento en que se relaciona con el lugar y proyecta (afección). Esta “impresión”, es su propia interpretación de las circunstancias físicas, históricas y sociales del caso en cuestión. Y por último, esta experiencia de impresión, es la que se traduce en una actitud o gesto (afecto), a través de la obra proyectada y eventualmente materializada.

A partir de esto, se plantea que existe un “ciclo afectivo” de comunicación, que parte en el proyecto y llega hasta la obra habitada, pasando por su construcción, ciclo que se encuentra contenido en el ciclo hermenéutico de prefiguración, configuración y refiguración (Paul Ricoeur), y que le otorga al proceso de proyección una permeabilidad mayor a las variables presentes en el contexto intervenido.

Cada obra, al no contener su significación autónomamente, sino que alcanzarlo en el propio proceso creativo de proyección, logra su originalidad en las relaciones de habitabilidad que en ella y desde ella se generan, incluyendo en estas, aquellas que se originan incluso antes de la materialización de lo proyectado y más atrás aún, en la ocupación incluso más efímera de un lugar.

Esta dimensión afectiva, se considera una variable fundamental en el proceso de proyección, pues en ese “sacrificio” de la autonomía del proyecto arquitectónico, para abrirse a otras dimensiones presentes en el contexto a intervenir más allá de las dimensiones físicas, se transparenta el propio proyecto, dejándose atravesar e influir por aquello para lo que nace. Se trata, llamémosle, en palabras de Josep Muntanola, de una “arquitectura de la transparencia”;

clave para una buena arquitectura a partir del como somos capaces de construir un territorio en el que las opacidades cósmica, mental e histórica, lejos de destruirse la una de la otra, configuran una arquitectura inteligible y viva, a partir de una transparencia global válida tanto para la mente (cuerpo), la sociedad (historia), como para el territorio (ciudad y naturaleza). (Muntanola, 2002:44).

Al hablar de una buena arquitectura, que se lograría o se encontraría en una mejor disposición para lograr sus objetivos a partir de la consideración de esta dimensión afectiva, no estamos hablando solamente de aspectos intangibles ligados a valoraciones éticas o morales, contenidas en la actitud del arquitecto al momento de actuar en un contexto físico y social, sino además, y más directamente, de una bondad, en el sentido de que, como dice Rubert Ventós³⁴, “lo bueno es aquello que funciona”, que sirve para lo que está hecho.

Necesariamente, al hablar de una buena arquitectura y de afecto, lo que se deja entrever en estos conceptos, son valoraciones desde perspectivas éticas y morales que se relacionan con el proceder del arquitecto de forma concreta. En tal sentido, es importante recordar que el discurso ético se trata de una descripción o análisis de la conducta, y el discurso moral o normativo, valora determinados comportamientos como mejores o peores.

La ética y la estética pueden aspirar a una neutralidad absoluta, pero la moral o el arte, que serán luego la materia de reflexión de aquellas disciplinas, se basan siempre en un compromiso con determinadas convicciones o intuiciones. La ética teórica nada tiene que ver con la moral vivida. (Rubert Ventós, 1996: 49).

Para atender a las aproximaciones que esas valoraciones nos revelan al hablar de afecto, retomemos lo dicho anteriormente respecto de la buena arquitectura. El término “bueno” aplicado a algo, explica Rubert Ventós, en realidad significa que sirve para lo que está hecho, que responde a lo que de él se espera, que satisface su función prevista: que es funcional. Y ante la pregunta acerca de si significa también lo mismo cuando decimos que es buena una persona o una acción, explica que en general, se tiende a pensar que en el primer caso (algo), se trata de un uso no moral del término, mientras que al referirnos a un buen hombre o buena acción, estamos usando el término en una acepción moral radicalmente distinta de la primera. Pero decir que una persona es buena o mala, es también referirse a su adecuación o inadecuación a lo que de ella cabe esperar, como padre, adulto, hombre, profesional, etc., a aquello para lo que se supone que está hecha.

34 Xavier Rubert de Ventós (Barcelona 1939). Filósofo. Su actividad intelectual alcanzó notoriedad a partir de la publicación de los ensayos *El arte ensimismado* (1963) y *Teoría de la sensibilidad* (1968). Su obra está escrita en castellano y catalán, desarrollando una amena e independiente apuesta crítica sobre el mundo moderno. La publicación de textos de muy distinta factura evidencian su disconformidad con la tradición filosófica ortodoxa, tales como: *Moral y nueva cultura* (1971), *La estética y sus herejías* (1974), *De la modernidad* (1980), *Conocimiento, memoria, invención* (1982), *Ensayos sobre el desorden* (1986), *Europa* (1987), *El laberinto de la hispanidad o El cortesano y su fantasma* (1991), entre otros. En 1976 participó en la fundación del Colegio de Filosofía. Actualmente es profesor de estética en la Universidad de Barcelona y catedrático de la Politécnica. Fuente: web “el poder de la palabra”. (<http://www.epdlp.com/escritor.php?id=2241>).

Lo que ocurre es que la definición o función de una cosa es más o menos precisa y técnica, y la definición o función del hombre es cultural y variable. La función de un objeto es generalmente conocida y aceptada, mientras que la del hombre es problemática y cuestionada. (Rubert Ventos, 1996: 53).

Entendido así el rol de la persona, en la relación entre una acción moralmente adecuada y la funcionalidad de esa acción, en ella lo que finalmente determina si es buena o mala, es la coherencia lograda entre esa acción y las consecuencias de ella. La dimensión afectiva que se trata en este estudio, que se considera como parte de una buena arquitectura al hacerse parte del proceso del proyecto, tiene relación con aquella actitud de compromiso, a partir de una buena interlocución con el contexto por parte del arquitecto con las variables físicas, sociales e históricas del caso en cuestión, y segundo, desde una perspectiva funcional, que asegure la configuración de un adecuado objeto arquitectónico. Es decir, desde la posición del arquitecto, sería “afectarse” y “afectar”. Y por supuesto, ambas perspectivas coherentes entre sí. De este modo, hablamos de un buen arquitecto, que funciona, o mejor dicho, actúa adecuadamente, y de una buena arquitectura, que funciona, que es funcional, que permite que ocurra aquello para lo que ha sido concebida, desde una consideración de los aspectos que forman parte del contexto en cuestión.

Cap. 2 EL CONCEPTO DE AFECTO

EL CONCEPTO DE AFECTO

APROXIMACIONES AL CONCEPTO DE “AFECTO”

Hasta ahora y en términos generales, se ha presentado el objeto de estudio como una “dimensión arquitectónica”, a la que más adelante volveremos y nos referiremos con mayor detenimiento.

Si bien la orientación que se busca es arquitectónica, parece oportuno sondear desde ese punto de vista psicológico esta variable, al menos en un estado aproximativo, que contribuya a transparentar estos términos y el por qué se consideran parte de una dimensión arquitectónica.

En los estudios de la psicología de la inteligencia, es posible encontrar algunas definiciones, que permiten situar el afecto como un factor de la conducta del ser humano, que es determinante en la relación con el medio y que incide en el como esas relaciones se manifiestan. Interesan, por supuesto, las relaciones posibles desde el punto de vista físico con el medio, o dicho de otro modo, la conducta en la que el afecto se distingue como una relación entre el ser humano y su entorno.

Consideremos, por el momento, esta relación no sólo desde el punto de vista exclusivo del arquitecto o del habitante, por separado, sino en términos más generales, que incluyen a todo ser humano, sea cual sea aquella conducta, comportamiento o definición más específica de las mismas. En esos términos, es posible afirmar, según Jean Piaget¹, que todo comportamiento, toda conducta,

1 Jean Piaget (1896-1980). Psicólogo experimental, filósofo y biólogo suizo. Creador de la epistemología genética y reconocido por sus aportes en el campo de la psicología evolutiva, sus estudios sobre la infancia y su teoría del desarrollo cognoscitivo. Las ideas expuestas en este estudio pertenecen al libro “Psicología de la inteligencia” y aportan antecedentes a la formulación general, en este caso, del afecto en la arquitectura.

trátase de un acto desplegado al exterior, en el mundo material, visible, concreto, o interiorizado en pensamiento, no visible, intangible, pero en realidad no menos concreto como se verá más adelante, se presenta como una adaptación, o mejor dicho, como una readaptación.

El individuo, explica Piaget, actúa solo cuando experimenta una necesidad, es decir, cuando el equilibrio entre él y su entorno momentáneamente se rompe. Se trata de un equilibrio entre el medio y el organismo que este último desea mantener. La acción, de esta forma, tiende a restablecer ese equilibrio para readaptar el organismo.

Por lo tanto, una conducta se constituye como un caso particular entre el mundo exterior y el sujeto, pero:

Contrariamente a los intercambios fisiológicos, que son de orden material y suponen una transformación interna de los cuerpos que se enfrentan, las conductas que estudia la psicología son de orden funcional y operan a distancias cada vez mayores en el espacio (percepción, etc.) y en el tiempo (memoria, etc.), y siguen trayectorias cada vez más complejas (rodeos, retornos, etc.). Así concebida en términos funcionales, la conducta supone dos aspectos esenciales y estrechamente interdependientes: uno afectivo y otro cognoscitivo. (Piaget, 1979: 13)

Piaget continúa diciendo, que se debe distinguir la acción primaria que relaciona al sujeto con un determinado objeto (inteligencia, etc.), llamémosle el contexto y todo lo que lo define, y la acción secundaria, que es la reacción del sujeto frente a su propia acción ante ese contexto, pues esa reacción constituida por los “sentimientos elementales”, propias del sujeto, individuales pero determinadas por el contexto, son regulaciones de la acción primaria y asegura que las energías propias de la reacción interior, se manifiesten. (Piaget, 1979: 14).

Según Piaget, habría entonces unas determinantes “interiores” en el sujeto, que regulan las acciones que tendrán consecuencias en el exterior, en el medio: los afectos. Y que según lo dicho, determinan el como “la inteligencia” se manifiesta, para relacionar al sujeto con los objetos y otros sujetos y con el entorno.

Esa “dimensión afectiva”, que puede ser fácil y sencillamente entendida como “sensibilidad” o “emotividad” (explicación insuficiente), puede revisarse más aún para aportar a un punto de vista arquitectónico, como algo concreto, y que cómo algo que pareciera ser difícil de fijar, de cristalizar en una intervención, puede ser considerada como una variable funcional, manejable en esa relación entre acciones y reacciones. Es decir, si bien las reacciones internas de un sujeto (pensemos en el arquitecto), son de alguna manera individuales e inmanejables,

sí puede serlo el modo de estimular esas reacciones al definir un modo de estar ante el contexto.

Los sentimientos, en palabras de Piaget, también son parte de la conducta, y por lo tanto, determinantes de la misma. Lo que no se ve del comportamiento humano, tiene su reflejo en el mundo a través de la conducta. Y si volvemos a las definiciones de afecto y afección, estamos hablando nuevamente de que una “impresión” (afección), interior, invisible, tiene su reacción, o “expresión” (afecto) exterior, visible al mundo.

Revisando esa posible funcionalidad de las dimensiones afectivas del comportamiento, tal vez lo menos funcional o concreto sea hablar de sentimientos o emoción, pues pareciera que son inabarcables, inasibles, que existe una natural incapacidad de controlarlos desde el mundo práctico y funcional, o al menos, de guiarlos o motivarlos para considerarlos como parte de una interacción concreta con el entorno, o como ya hemos dicho, “experiencia contextual”. En esa relación entre afecto y entorno, nos encontramos con definiciones que les vinculan y que aportan más claridad.

Los sentimientos, dice Piaget, le otorgan un objetivo a la conducta, la orientan, y por otro lado la inteligencia solamente proporciona los medios para que las acciones se desplieguen en la exterioridad del sujeto (la técnica). A medida que también dirigen la conducta de la persona, atribuyendo valores a sus objetivos, los sentimientos hay que entenderlos como las energías necesarias para que ocurra una determinada acción, y el conocimiento es el que le aporta una estructura, pues es este el que se define en relación al mundo. Es decir, independientemente de la interioridad del sujeto, el conocimiento consiste en las capacidades de intervenir en el contexto, de actuar y relacionarse con él, pero estas no se activan sin esa energía interior llamada sentimientos.

De esta forma, para Piaget, la conducta supone un campo total que abarca al sujeto con el contexto juntos, relacionados. La dinámica de ese campo constituye los sentimientos y su estructuración se encuentra asegurada por las percepciones, la motricidad y la inteligencia. (*Piaget, 1979:15*).

Si toda conducta, sin excepción, implica así una energética o una economía que constituye su aspecto afectivo, los intercambios que provoca con el medio comportan igualmente una forma o una estructura determinante de los diversos circuitos que se establecen entre el sujeto y los objetos. Es en esta estructuración de la conducta donde reside su aspecto cognoscitivo. Una percepción, un aprendizaje sensomotor (hábito, etc.), un acto de comprensión, un razonamiento, etc., vienen a estructurar todos, de una manera u otra, las relaciones entre el medio y el organismo. (*Piaget, 1979:15*).

De esta manera, esa relación entre afecto y conocimiento, determinantes de la conducta y por lo tanto de la relación entre la persona y su entorno, se ordenan de la siguiente forma.

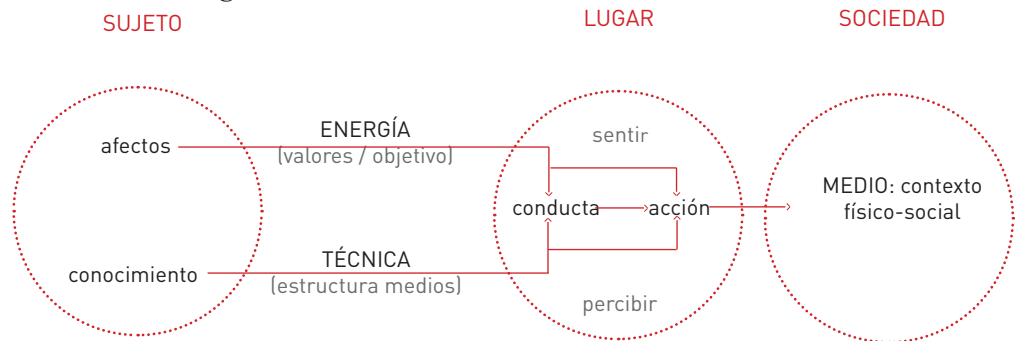


Fig 34
Tabla, gráfico 2
Diagrama de la conducta a
partir de las componentes afectivas y cognoscitivas.

Este ordenamiento en el diagrama, supone una relación entre el sujeto y el contexto habitado, en el que las determinantes más interiores afectivas asociadas al sentir, y aquellas más exteriores asociadas al percibir, definen una conducta que tiene por consecuencia una acción en el medio. Ese proceso de determinación de una conducta, ocurre en un lugar, que a su vez determina el tipo de relación o acciones que ocurren en un determinado contexto. Se quiere decir con esto, que hay determinantes del lugar que inciden en el modo de habitar en un determinado medio, contexto o sociedad. Son variables que determinan el modo de desenvolverse en ese entorno. Es una suerte de interfase, desde la cual el habitante se determina en su relación con el mundo. Se desean relevar aquí, aquellos componentes no solo físicos de esa construcción de la conducta y sus consecuentes acciones, sino también la relación que estas tienen con las componentes afectivas del sujeto, pues, como continúa argumentando Piaget, la vida afectiva y la vida cognoscitiva, aunque sean diferentes, no pueden ser separadas porque cualquier relación con el contexto implica a su vez una estructuración y valorización, que agudiza esa diferencia o distinción entre lo afectivo y lo cognoscitivo. Lo primero, asociado a las valoraciones presentes en el contexto y a su vez a las acciones que el arquitecto acomete desde ellas; y lo segundo, asociado a las consecuencias de esas acciones, constituidas por los aspectos más concretos y funcionales, manifestadas en el contexto de forma física. Nuevamente, podemos hablar de la relación entre “afección” como impresión y su consecuencia relacionada a la expresión como “afecto”.

Respecto de esa relación entre afecto y conocimiento, Piaget afirma lo siguiente:

Estos dos aspectos de la conducta no pueden reducirse el uno al otro. Es así como no se podría razonar sin experimentar ciertos sentimientos, y como, a la inversa, no existen afecciones que no se hallen acompañadas de un mínimo

de comprensión o de discriminación. Un acto de inteligencia supone, pues, una regulación energética interna (interés, esfuerzo, facilidad, etc.) y una externa (valor de las soluciones buscadas y de los objetos a los que se dirige la búsqueda), pero ambas regulaciones son de naturaleza afectiva. (Piaget, 1979:16)

Resulta relevante para los argumentos de este estudio, reconocer como se definen dimensiones interiores y exteriores que determinan las acciones a desarrollar en el medio y la interdependencia entre las unas y las otras, como componentes de la conducta y como también las variables afectivas inciden en las cognoscitivas y viceversa. En ese sentido, Piaget dice que de forma recíproca, los elementos que forman parte de la percepción y los que forman parte del intelecto, están presentes en todas las manifestaciones emocionales y que estos afectan la vida intelectual o cognoscitiva, de la misma forma que cualquier otra reacción de percepción o de la inteligencia.

Lo que el sentido común llama sentimientos e inteligencia, considerándolos como dos facultades opuestas entre sí, son simplemente las conductas relativas a las personas y las que se refieren a las ideas o a las cosas: pero en cada una de las conductas intervienen los mismos aspectos afectivos y cognoscitivos de la acción, aspectos siempre unidos y que en ninguna forma caracterizan facultades independientes. (Piaget, 1979:17).

La posibilidad, por una parte, de diferenciar entre aquello que se genera en la interioridad de un individuo desde una dimensión afectiva, esa impresión (sentimientos, afección, emociones), y por otra aquello que es una consecuencia de lo primero, su conducta exterior, su expresión (afecto, despliegue intelectual de los razonamientos), nos permite también avanzar sobre los puntos de relación que en este momento podríamos definir, desde los términos de Piaget, como una energía, que permite activar ciertos mecanismos, los afectos, y los conocimientos o inteligencia, que sería aquello que permite materializar algo, imprimiendo una forma a la materia, a partir de esas energías iniciales llamadas afectos. Algo así como energía por una parte y conocimientos y herramientas que se activan con esa energía, por otra.

Aristóteles se refirió a estos aspectos del comportamiento humano, en una relación establecida desde la concepción del alma como aquello interior y el cuerpo como aquello exterior, planteándolo como la dificultad entre como lo uno y lo otro se influyen, se determinan, si se vinculan o si se separan. Las “afecciones del alma”, dice, presentan esa dificultad de separación. Y lo hace a partir de una pregunta respecto de esas afecciones: ¿Son estrictamente propias del alma misma? Su respuesta comienza reconociendo que ninguna afección, sea activa o pasiva, existe independientemente del cuerpo, y si el pensamiento es una especie de imaginación, tampoco ella puede existir independientemente del cuerpo.

Si, pues, alguna función o afección del alma es peculiar y propia de ella, el alma debe poder ser separada del cuerpo. Pero si no hay nada que sea peculiar del alma, no podrá ser separada. Ahora bien, parece que todas las afecciones del alma; la ira, la educación, el miedo, la piedad, la valentía, la alegría, igual que el amor y el odio, están relacionadas al cuerpo, ya que cuando estas afecciones aparecen, también el cuerpo queda afectado. (Aristóteles, Obras. Traducción del griego, estudio preliminar, preámbulos y notas por Francisco de P. Samaranch; 1982: 108).

Para Aristóteles, si se afecta el alma, se afecta el cuerpo; si se afecta el cuerpo, se afecta el alma. É insiste en una definición y diferenciación más radical aún, diciendo que todo cuerpo natural y viviente es una sustancia, y por ser un cuerpo de “una especie definida” y con vida, ese cuerpo no puede ser el alma, porque Aristóteles lo considera un sustrato o materia. Y para definir esa relación, pero también para diferenciar entre cuerpo y alma, explica que un cuerpo viviente se compone de un cuerpo propiamente tal y de una “cualidad”, la posesión de la vida. Por lo tanto, no se puede confundir el cuerpo con el “alma-vida”. De esta forma, agrega Aristóteles, el “cuerpo animado” es en su totalidad “sujeto” y nada más que sujeto. Es sustrato y materia con una cantidad de atributos, y el alma y la vida son algo distinto del cuerpo, siendo el “cuerpo la materia y el alma, la forma”.

De esta manera el alma debe ser sustancia en el sentido de ser la forma de un cuerpo natural, el cual posee potencialmente la vida. Y la sustancia es en este caso, la entelequia o acto. El alma es, pues, la entelequia de la clase de cuerpo que hemos descrito, es decir, de un cuerpo potencialmente apto para vivir. Es sustancia en el sentido de forma, es decir, la esencia de tal cuerpo determinado. (Aristóteles, Obras. Traducción del griego, estudio preliminar, preámbulos y notas por Francisco de P. Samaranch; 1982: 139-141).

Entendido así, y en una relación primera surgida de este pensamiento, existe a priori una dificultad para separar cuerpo físico de sus afectos, pues el primero es la forma física de lo segundo. Lo que hacemos en el mundo material y visible, es la materialización de lo que sentimos, de lo que percibimos en la interioridad invisible de nuestros afectos, tal como lo define muchos siglos más tarde Piaget, pero este último avanzando sobre aquella posibilidad, tal vez no de separar, pero sí de distinguir esa relación de incidencia entre afecto e intelecto como impresión y expresión, respectivamente.

Y si como afirma Aristóteles, el pensamiento es una especie de imaginación que no puede existir separada del cuerpo, y como afirma Piaget, el pensamiento es el aspecto que determina el comportamiento de ese cuerpo, podemos sostener que “imaginamos como un cuerpo vívido”. Es la experiencia del cuerpo lo que alimenta el pensamiento y este, a su vez, el que define un despliegue formal.

AFECTO = EMOCIÓN + SENTIMIENTOS

En el transcurso de las ideas que se han ido planteando, y al hablar de afectos, naturalmente surgen los términos emoción, sentimiento, sensación, tal vez con una resonancia mucho más intangible que al hablar de afectos. Resulta oportuno declarar aquí el por qué insistir en el estudio del afecto en relación a la arquitectura.

Una primera parte de la respuesta, relacionada a un propósito global, quisiera expresarla en el ámbito de las palabras del neurobiólogo Antonio Damasio² y es la siguiente: Comprender qué son los sentimientos, las emociones, los afectos, cómo funcionan y qué significan en relación a la arquitectura, pero incluso en términos más generales, trasladables a todo ámbito, es indispensable para construir una teoría de los seres humanos más precisa que aquella que se tiene hoy y que debe considerar y relacionar a las ciencias sociales y la biología. Damasio agrega:

¿Por qué habría de tener algún uso práctico una construcción tal? Porque el éxito o el fracaso de la humanidad depende, en gran medida, de la manera en que el público y las instituciones encargadas de la gestión de la vida pública incorporen principios y políticas a esta visión revisada de los seres humanos. Esto es clave para la formulación de principios y políticas capaces tanto de reducir las aflicciones como de aumentar la prosperidad de las personas. (Damasio; 2006: 14).

2 Antonio Damasio es profesor de neurociencia, neurología y psicología en la Universidad de Southern California, donde dirige el Instituto del Cerebro y la Creatividad. Es miembro del Instituto de Medicina de la Academia Nacional de Ciencias y autor de otros libros como *La sensación de lo que ocurre* (2001).

A partir de esta afirmación, queda patente la necesidad de entender que los afectos, lejos de ser aspectos inaprensibles, intangibles, pueden ser considerados como algo mucho más concreto e influyente en las acciones que de una u otra forma afectan nuestro entorno.

Según Damasio, el afecto, insistiendo en que éste está conformado de impresiones (interioridad), y expresiones (exterioridad), estaría constituido por emociones y sentimientos.

Damasio explica que el significado principal del término sentimiento, se refiere a alguna variante de la experiencia del dolor o placer. Otro significado frecuente, se refiere a experiencias tales como el tacto, como cuando se aprecia la forma o la textura de un objeto al que contemplamos o tocamos. (*Damasio; 2006: 13*).

Es decir, “sentimiento”, se refiere directamente a la consecuencia de un estado corporal, de estar en contacto físico con algo, comprenderlo desde su ser un objeto tangible, percibido con el cuerpo, con los sentidos, pero interpretado internamente (placer, dolor, etc).

El teórico de la arquitectura Juhani Pallasmaa, respecto de este aspecto “sensitivo”, hace referencia al tacto como el padre de los sentidos, y a la piel como nuestro principal órgano, atribuyéndole la virtud de ser nuestro primer medio de comunicación, el más sensible y más antiguo órgano. Incluso afirma que cada uno de nuestros demás órganos son especializaciones de nuestra piel, definiendo al tacto como al padre de los ojos, las orejas, la nariz y la boca y todo el complejo sistema que les permite percibir el mundo, en sus diferentes estímulos. Concretamente “tocamos” el mundo al oírlo, saborearlo, olerlo, verlo (*Pallasmaa, 2006: 10*).

Si bien, y atendiendo a lo anterior, es posible atribuir a los sentimientos una condición más física y corporal, más tangible y concreta, wn au origen, también se debe reconocer que existe una dificultad para individualizar, al menos en su definición, esa característica que apunta a un aspecto más concreto.

El propio Damasio reconoce que en castellano pueden confundirse las definiciones de sentimientos y sensaciones, reconociendo en los sentimientos características más intelectuales, espirituales, internas y en las sensaciones características más corporales, materiales y exteriores;

Como señala el diccionario de la Lengua Española, la sensación es la impresión que las cosas producen por medio de los sentidos, y el sentimiento el estado afectivo del ánimo producido por causas que lo impresionan vivamente. (*Damasio; 2006: 9*).

En términos más sencillos, aclara Damasio, la emoción y las reacciones relacionadas están alineadas con el cuerpo y los sentimientos con la mente.

De esta forma, si bien las sensaciones y los sentimientos que éstas despiertan, se relacionan a través del cuerpo con la percepción física por estar alineadas con la “impresión” que el mundo provoca en cada cual, pero como reacciones internas, son las emociones las que generan la relación con el mundo, por ser estas reacciones exteriores, es decir, “expresiones” visibles, físicas que nos permiten entrar en una interacción con el entorno y asociar esos aspectos tangibles a nuestra interioridad.

Así, Damasio, en su propósito por dilucidar la relación entre sentimiento y emoción, nos señala utilizando los planteamientos de Spinoza³, que por ejemplo, el amor no es otra cosa que un estado placentero, alegría por ejemplo, acompañado de la idea de una causa externa, es decir, una imagen de algo material que se asocia a ese estado placentero.

Damasio reconoce en lo planteado por Spinoza, una intención de separar lo más claramente posible aquellos aspectos que conforman el proceso de sentir, de aquellos aspectos que conforman la idea del objeto que provoca esa reacción de emoción.

Por eso Damasio, aludiendo a esa diferenciación, insiste en que por ejemplo, la alegría es una cosa y el objeto que causó la alegría es otra. La alegría o la pena, agrega, junto con la idea de aquellos objetos que las causaron, aparecen juntas en la mente del individuo, pero en cuanto a procesos deben entenderse como mecanismos distintos dentro de nuestro organismo. (*Damasio; 2006: 17*).

Entonces es posible afirmar, a partir de estas ideas, que existe una causa externa contenida en un objeto, o que es la propiedad de un objeto la que provoca una reacción interior en el sujeto. La propiedad de ese objeto gatilla una reacción. Esto si bien puede resultar obvio, no lo es cuando pensamos que todas las reacciones, de diferentes sujetos ante un mismo objeto, ocurrirían de la misma forma, o al menos compartirían una serie de reacciones que podrían definirse como un mismo sentir, o una concordancia de la idea acerca del objeto y que además, emocionan de la misma manera.

Esta concordancia, no solo podría pensarse para quienes se relacionan directamente con el objeto como usuarios, o en el campo de la arquitectura, como “habitantes” de un mismo lugar, sino que es posible incluir en esa relación entre sujetos y objeto al propio arquitecto. Este último es posible entenderlo como alguien que se anticipa a esas reacciones, que anticipa a través de su propia idea del objeto arquitectónico, que aun no existe (el proyecto), un determinado sentir, o en palabras de Damasio, una determinada emoción,

3 Baruch Spinoza. Filósofo holandés (1.632-1677). Epistemología, ética y metafísica.

en el caso del ejemplo anterior, alegría o pena. La pregunta que se anticipa ante esto, es a propósito de una actitud, metodología, acción o proceso en el que aquella coherencia entre el proceso de sentir y el objeto que genera esa reacción, permita alinearlos desde aquella idea del objeto hacia las reacciones que el arquitecto sea capaz de prever.

Un arquitecto no sólo proyecta un objeto, sino que además está proyectando una serie de reacciones de los potenciales habitantes de lo que diseña.

Según Damasio, en los planteamientos filosóficos de Spinoza se anticipaba una relación entre sujeto y objeto que hoy es un hecho científico: el afecto es una reacción física interna (sentimiento) y externa (emoción) que depende de estímulos también físicos que la razón puede modelar.

Los organismos vivos están diseñados con la capacidad de reaccionar emocionalmente a diferentes objetos y acontecimientos. La reacción es seguida por algún patrón de sentimiento y una variación de placer o pena es un componente necesario del sentimiento. Spinoza propuso asimismo, que el poder de los afectos es tal que la única esperanza de superar un afecto perjudicial (una pasión irracional) es superarlo con un afecto positivo más fuerte, un afecto desencadenado por la "razón". (Damasio; 2006: 17).

Spinoza afirmó así que los "impulsos, motivaciones, emociones y sentimientos", aspectos que en su conjunto denominó afectos, son una característica fundamental de la humanidad y que si bien tienen el poder de definir la forma de percibir el mundo y de reaccionar en él y sus estímulos, también existe la capacidad de determinar e influir en ese poder a través de la razón (proyectar).

Las emociones de esta manera, las podemos entender como acciones o movimientos, públicos, visibles, concretos, tangibles y reconocibles para los demás, pues se producen en la cara, en la voz, en el cuerpo, en el mundo externo, son conductas específicas. Son formas físicas de relacionarnos con otros a través de un lugar, en un lugar y con un lugar.

Damasio también es claro en decir que además de este conjunto de motivaciones, emociones y sentimientos llamados "afectos", junto con ser fundamental en la relación entre sujetos y objetos, y en lo que nos interesa más precisamente, entre habitante y lugar, entre los propios habitantes, y en un nivel no menos fundamental, entre arquitecto y contexto (lugar y habitantes), hay reacciones invisibles, o menos visibles, que se mantienen en la propia interioridad del sujeto. En palabras de Damasio, algunos componentes del "proceso de la emoción" no se manifiestan a simple vista. Los sentimientos, en cambio, siempre están ocultos, como ocurre con todas las imágenes mentales, invisibles.

Las emociones se representan en el teatro del cuerpo. Los sentimientos se representan en el teatro de la mente. En sentido estricto las emociones son exterioridades. (Damasio; 2006: 32).

Resulta interesante comprender como en el proceso de relacionarse con el entorno existe lo que podríamos llamar una secuencia o ciclo de la reacción. Según Damasio, no se trata de un todo. En esa relación entre interior y exterior, o entre sentimiento y emoción, lo que ocurre es lo siguiente:

Tenemos emociones primero y sentimientos después porque la evolución dio primero las emociones y después los sentimientos. Las emociones están constituidas a base de reacciones simples que promueven sin dificultad la supervivencia del organismo, y de este modo pudieron persistir fácilmente en la evolución. En el curso de la evolución, el equipamiento innato y automatizado de la gestión de la vida se fue haciendo muy refinado, regulándose así la forma en la que esa interioridad se expresa. (Damasio; 2006: 38).

Los afectos, como dimensión arquitectónica (avanzando ya en aquella especificidad), contenida dentro del proceso del proyecto, se van definiendo hasta aquí a partir de una capacidad de encontrarse con el contexto a intervenir, en sus diferentes variables, tanto físicas y sociales, comprendiendo que existe una variable interior de esa percepción y otra exterior. Estos dos ámbitos influenciados el uno por el otro, en una relación que se inicia en aquella capacidad de “impresión”, que surge como una consecuencia de la experiencia en un contexto determinado, logrando lo que podemos entender como una “proximidad” con ese contexto (medio, entorno); continúa con la capacidad de “expresión”, que surge también como una consecuencia de aquella experiencia contextual, pero que ya ha pasado por nuestra comprensión, por la interpretación de lo percibido antes y que define aquellas respuestas, unas más directas y reflejas, menos “explicables” y las otras, como ya hemos visto, influenciadas o más determinadas por la razón. En este nivel de expresiones se ubica el proyecto de arquitectura, producto también del análisis e interlocución con el contexto. Finalmente, todo este proceso o ciclo, eventualmente determinará una obra construida y luego habitada, en otras palabras, algo nuevo existirá.

En esa influencia mutua entre interioridad y exterioridad, aquella “transparencia global” definida por Muntañola, que permite relacionar coherentemente y desde un presente, tanto variables “más concretas” como “menos concretas”, incluye todas aquellas percepciones que el habitante es capaz de manifestar y que el arquitecto es capaz de detectar en esa proximidad.

El contexto a intervenir siempre está lleno de variables invisibles, que corresponden no solo a aspectos físicos del lugar, sino que fundamentalmente

a la historia, a la memoria del lugar contenida en sus habitantes, además de las sensaciones, emociones y sentimientos también presentes en los habitantes al momento de comprender un lugar, sin negar las del propio arquitecto que, mucho más objetivamente (descubre, ordena, vincula y articula diferentes dimensiones), es capaz de experimentar.

Un arquitecto debe estar conciente de que a través de sus proyectos está interviniendo, y tal vez con una intensidad mucho mayor que cualquier otro creador, en la construcción del mundo, con lugares que de una u otra forma afectan el contexto intervenido. Esto será tal vez muy obvio, muy evidente cuando lo analizamos en un campo más concreto, físico, tangible, pero lo que se quiere explicitar aquí, es el como esos mecanismos de reacción interna del habitante, y también del arquitecto, se ven influenciados por el entorno intervenido, más aún cuando se deja atravesar la acción de proyectar por esos contenidos del contexto que la experiencia revela.

Es importante mencionar que si bien, tanto en el habitante como en el arquitecto, esos mecanismos de reacción interna y externa naturalmente son los mismos en su condición de seres humanos, en la medida que se avance en esta tesis, también se irán definiendo particularidades que diferencian al arquitecto en sus formas de reacción, pues el objeto de ello es reflexionar acerca del afecto en el rol del arquitecto, entre cuyas “expresiones razonadas” y “reacciones modeladas”, se encuentra el proyecto de arquitectura.

Hasta aquí se ha hablado del afecto en varias oportunidades indistintamente de si se trata del habitante o del arquitecto (aunque interesa en este estudio el rol del arquitecto), pues ambos sufren el mismo proceso en relación con otros y con el medio.

Para ir diversificando el desarrollo de las ideas expuestas más arriba, abordemos ahora la diferencia radical entre ese ser humano arquitecto (pero también habitante) y ese otro ser humano habitante.

El primero, es alguien que en su conciencia de saberse un modelador del entorno, se deja afectar para afectar a otros, dialoga con el contexto, se adentra en él, y luego se retira para proyectar; y el segundo, ese otro, es el usuario que recibe aquello proyectado y construido. En ambos casos el proceso de “afección” es el mismo, pero la expresión o proceso de “afectación” es diferente. El arquitecto es y debe ser un sujeto capaz de “ver más” al saber encontrarse con ese medio físico, pero también histórico, social, a través de una proximidad con el propio contexto.

Este proceso de afección y afectación puede ser entendido como otro “flujo” dentro del ciclo hermenéutico de Ricoeur, ya mencionado en capítulos anteriores, en el que el ciclo es, por una parte, una secuencia de fases, de

momentos a través de los que se va transmitiendo un mensaje arquitectónico, una intención espacial, pero por otra, es también la transmisión de una serie de percepciones que van cobrando forma y manifestándose a través del ciclo.

Desde esa perspectiva, lo que hace un arquitecto, es reinterpretar el contexto existente, para “prefigurar” ante y para ese contexto, una intervención en esta segunda fase del proceso que es el proyecto. Esta idea eventualmente se materializará, se “configurará” como objeto arquitectónico, y posteriormente se habitará, quedando expuesta, o más bien ofrecida a las reinterpretaciones que en el proceso de “refiguración” o reinterpretación sus habitantes experimenten y vivan como usuarios de esa intervención. Por lo tanto, en cuanto el arquitecto sea capaz de aproximarse tanto física, como mentalmente a ese contexto, su respuesta prefigurada será más o menos reconocida y aceptada desde el uso y refiguración por parte del habitante, puesto que habrá “coincidencias”.

Esa proximidad es en la que se juega la capacidad de afectación y afección, alcanzando incluso niveles interiores capaces de emocionar, en los términos en que Damasio define la emoción, a aquel usuario. La consecuencia de esta actitud se manifiesta al momento de proyectar, pues esta acción se aborda desde la proposición de un “acto arquitectónico”, algo así como la anticipación por parte del arquitecto de un modo de habitar que se plantea como el propósito de la intervención arquitectónica. Es lo que el arquitecto anticipa que puede llegar a ocurrir en ese lugar proyectado. El acto arquitectónico, de esta forma, es más que la acción que pueda ocurrir en el espacio, pues ella puede describirse solamente con características físicas. El acto arquitectónico va más allá de la sola satisfacción de una necesidad a través del uso. El acto arquitectónico es más que la solución de un programa venido de la satisfacción de los requerimientos físicos. El acto arquitectónico, además y mucho más que ser la acción que ocurre en un espacio determinado, es una acción, que influenciada y estimulada por las relaciones entre lo que conforma ese espacio (el edificio) y lo que en el acontece, afecta a quienes en ese espacio habitan. En otras palabras, y utilizando las definiciones de Damasio, se trata de un sentir acompañado de la idea de una causa externa, física, en este caso, un lugar configurado.

El arquitecto debe ser capaz de alcanzar una coherencia entre la experiencia contextual, el lugar prefigurado (proyecto) y el contexto intervenido, desde un punto de vista global (físico, histórico y social), que solo su capacidad de afectarse puede determinar.

Visto así, desde esa relación con el contexto como un acto de aproximación, si realmente la emoción se debate entre el “yo” solo en ningún lugar y el “yo con alguien” en algún lugar (Kaufmann citado por *Muntañola; 1996: 143*), lo que se evidencia es que el arquitecto es parte fundamental de esa relación, al ser un

creador de lugares. El arquitecto proyecta y construye en esa coexistencia con otros y eso tiene o debiera tener consecuencias formales, en cuanto son parte de lo que le afecta a él mismo y a través de su obra, afecta a otros.

Así mismo, Simmel plantea que el espacio es la posibilidad de coexistencia; y agrega que el hombre, por si mismo, no posee su esencia ni como ser moral ni como ser pensante; la esencia del hombre solo existe con la comunidad, en la unidad que no se apoya en otra cosa que en la distinción entre el yo y el tú. (Simmel citado por *Muntañola; 1979: 26*). Si se compromete el arquitecto como parte de esa posibilidad de coexistencia y esa distinción de un “otro”, lo que proyecta y construye debiera adquirir otra significación, aquella de la proximidad que abre el proyecto a una transparencia global, y que lo deja contaminarse por aquellas singularidades del contexto que el arquitecto puede articular.

Entender el proceso de proyecto desde las dimensiones afectivas, presentes en la relación entre sujetos y objetos en el contexto a intervenir, revelan necesariamente que la proximidad que se busca para dejarse atravesar por aquellas dimensiones tanto físicas como sociales e históricas del contexto, requieren de la identificación “de un otro”; y si de lograr esa impresión interior se trata, por qué no decirlo, lograr también una identificación “con ese otro”, a través de un gesto de aproximación, que involucra una suerte de revelación de la memoria de lo que acontece en un lugar. Es en esa memoria, en donde muchas veces aquellos aspectos intangibles que permiten identificarse con el contexto, abren el proyecto a particularidades que relacionan a arquitecto y habitante en una concordancia de afectos y afectaciones, por supuesto que a distintos niveles y diferentes intensidades.

La posibilidad de distinguir ese acontecer conformado por sujetos, objetos y lugar, entendiéndolo como una memoria desplegada en ese acontecer y su influencia en la legibilidad del contexto, se basan en que muchas veces la acción del arquitecto requiere de un campo mucho mayor al aparente, pues los “verdaderos bienestares” tienen todos un pasado (*Bachelard, 1965: 35*) al que el arquitecto debería acceder desde su condición de modelador de lugares, para incidir de buena forma en ese acontecer ya existente y los por existir.

La posibilidad de invención de un lugar y su consecuente acontecer, dependen en gran medida de esas memorias, pues de estas últimas a su vez dependen la posibilidad de imaginar, de prever y anticipar esos lugares.

Memoria e imaginación no permiten que se las disocie. Una y otra trabajan en su profundización mutua, en el orden de los valores, una comunidad del recuerdo y de la imagen. (Bachelard, 1965: 35)

La memoria es una “facultad psíquica, por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado”, además de ser una de las “potencias del alma” (RAE). Acceder a esa memoria presente en ese acontecer de los lugares, significa para el arquitecto, también acceder a la posibilidad de imaginar, a la posibilidad de crear desde una originalidad que se manifiesta a partir de ese gesto de afectación ante el contexto, que le posibilita retener, a través de una impresión, en su propia construcción de una memoria, aquello fundamental, para expresar a través de un gesto creativo una nueva posibilidad de lugar y acontecer, coherente con aquella memoria previa.

Pero existe una dificultad añadida para un arquitecto. Antes de la construcción de la memoria propia presente en la legibilidad del contexto a intervenir, que le permite luego expresar a través de un gesto creativo, formalizado en proyecto, antes de todo aquello, se debe atender a esa memoria común y compartida que revela el sentido del lugar.

Si las memorias individuales son tornadizas y complejas, las memorias colectivas son aún más inextricables, enredadas en un entramado de memorias singulares y comunes (...) la memoria configura poderosamente la identidad, en un proceso que hacemos entre cada uno y los otros, al que no escapamos. Lo que diferencia la memoria de una caótica yuxtaposición de fragmentos es que la memoria tiene sentido, requiere e impone un orden, una organización. Por eso la memoria, tanto individual como colectiva, necesita sujetos y argumentos, etapas y desenlaces. En cierto modo, la memoria es una narración o relato. Pero este relato no se produce en el vacío. La memoria crea identidad e ilumina. (Ángeles-Durán; 1998 :44).

Según lo anterior, es posible afirmar que la memoria no es solamente una serie de recuerdos inmóviles, que se pueden capturar o localizar en el tiempo como en un análisis más bien biográfico del espacio y su acontecer, que solo pretendería registrar hechos para narrar a otros ese registro, sino que se trata de una comprensión hermenéutica de ese presente, desde el cual se accede a una intimidad conformadora de la memoria en la que el propio arquitecto es parte. Es esa actitud hermenéutica la que posibilita, más que acceder a una intimidad histórica, que tal vez solo podría hacer referencia a hechos pasados, acceder a una intimidad espacial, en la que los acontecimientos pasados se hacen presentes a través de la conformación de una memoria con lugar, o como dice Bachelard, entendiendo el espacio como contenedor de tiempo.

En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso. (Bachelard, 1975: 38).

Es en esa condición, en la que la impresión del arquitecto ante el contexto le permite otorgar un sentido a la legibilidad del mismo, imponer un orden, una organización al acceder a una “intimidad” con los sujetos y el lugar, construyendo un argumento para hacer de esa memoria, esa especie de narración o relato que orientará los pasos de un proceso creativo arquitectónico, basado en esa reinterpretación del contexto por parte del arquitecto. O como nos indica Angeles-Durán⁴, recordando las palabras de Gadamer, el pasado no tiene sentido por sí mismo, salvo para mí y ahora, imponiendo así límites a las posibilidades de reinterpretación del contexto, los que están determinados también por mi propia reinterpretación. (*Ángeles-Durán; 1998: 45*).

De esta forma, la proximidad que alcanza el arquitecto con el contexto a intervenir, que le permite identificar y comprender el contenido también afectivo de ese contexto, esos límites impuestos por el pasado, pueden abrirse hacia una flexibilidad surgida de la identificación de un contexto, aparentemente menos visible, pero fundamental en la configuración histórica y física de un lugar, que desde el momento en que se descubren, alcanzan una nueva validez y contingencia, pues en ellas se incluye a sí mismo el propio arquitecto. En palabras de Bachelard, sería una suerte de “topoanálisis”, en el que se redescubren y hacen presentes aquellos parajes de la vida íntima de cada uno, en ese “teatro del pasado que es nuestra memoria”. (*Bachelard, 1975: 38*).

Desde esa ubicación en la que el arquitecto dialoga con el lugar, en el que se redescubre a sí mismo en ese lugar y descubre a otros, es que se establecen nuevos ordenes reinterpretativos del contexto, a partir de esa memoria presente.

En esa capacidad de identificación de un “otro” a la que antes se hacía referencia y de la capacidad de situarse en esa identificación “con ese otro”, nos encontramos en una legibilidad del contexto desde una posición, o más bien actitud dialógica, que resulta relevante como una componente del proceso de proyectar.

4 María Ángeles Durán. Doctora en Ciencias Políticas y Económicas (1971), especialidad en Ciencias Sociales. Por su libro, *La ciudad compartida: conocimiento, afecto y uso* (1998), promovido por el Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, recibió el premio “Fernández de los Ríos” de urbanismo. Ese trabajo es pionero en la incorporación de innovaciones temáticas (la vida cotidiana, los sujetos de la ciudad, la organización de los tiempos, las aspiraciones de las mujeres) y metodológicas a la investigación en sociología urbana.

Ante esta misma actitud, Charles Taylor⁵ evoca como rasgo general de la vida humana, precisamente su carácter dialógico, pues a través de ese rasgo se va configurando una identidad.

Así mismo, el afecto es posible considerarlo como una característica humana que estrecha los lazos, los cuales a través del contacto, la comunicación y la convivencia se pueden establecer y es por eso que se le considera también como parte de esa comunicación con carácter dialógico, pues tiene consecuencias en el modo de establecer las relaciones entre arquitecto, habitante, objeto arquitectónico y lugar, en cuanto a lograr una proximidad que permita transparentar el contexto a otras variables incorporables al proyecto.

Taylor se refiere de la siguiente manera al carácter dialógico de la vida humana:

El rasgo general de la vida humana que deseo evocar, es el de su carácter fundamentalmente dialógico. Nos convertimos en agentes humanos plenos, capaces de comprendernos a nosotros mismos y por ello de definir una identidad por medio de nuestra adquisición de ricos lenguajes de expresión humana. (Taylor; 1994 : 68).

Taylor hace referencia a la definición de la identidad como una consecuencia directa de la adquisición de diferentes lenguajes, a los que describe como “ricos lenguajes de expresión humana”, característica a la que ya se ha hecho referencia en líneas anteriores refiriéndonos al afecto como aquellos gestos, ademanes y formas que acompañan la expresión de un sentimiento. Este último también se ha definido como una manifestación interna de las reacciones humanas ante los estímulos del medio. El componente emocional del afecto es parte de esos lenguajes de expresión humanos, que nos posibilitan la relación con el mundo bajo una comprensión e integración con el mismo. Esto para un arquitecto es fundamental, en cuanto esa comprensión no solo le define en su identidad como ser humano, sino que le permite acceder a una intimidad creativa con ese mundo. La consecuencia de esa comprensión será un proyecto, expresado en nuevos lenguajes, los propios del oficio, que comunicarán a otros esa nueva posibilidad de lugar, y consecuentemente aquello dará paso a la eventual existencia de ese nuevo lugar.

El proceso creativo del proyecto es esencialmente dialógico, en mayor o menor medida, pero dialógico finalmente. La riqueza de esos lenguajes de

5 Charles Taylor. (Montreal, 1931). Filósofo e intelectual canadiense. Su trabajo es exponente de perspectiva hermenéutica que se encamina a la crítica social y cultural. En su libro *La ética de la autenticidad*, indaga las formas y causas del individualismo ético moderno frente al cual realiza un esfuerzo de recuperación de las fuerzas sustantivas de valoración de determinadas tradiciones culturales.

expresión arquitectónica de rasgos dialógicos, dependerán de cuan permeable al contexto sea el proceso y de la diversidad de estímulos que el arquitecto sea capaz de integrar, en un proceso de lectura del medio desde sus componentes físicas, históricas y sociales. En otras palabras, dejarse afectar por el contexto.

Taylor, en su afán por revelar la complejidad de ese rasgo dialógico, insiste en que los lenguajes involucrados en esa relación con el contexto, corresponden a una diversidad de formas que además no solo involucran al individuo, sino a otros en relación a él. Esto último podríamos considerarlo el principal componente del rasgo dialógico del arquitecto, la relación con otros.

Para los fines de esta discusión, quiero tomar el lenguaje en su más alto sentido, que abarca no solo a las palabras sino también a otros modos de expresión por los que nos definimos a nosotros mismos, incluyendo los lenguajes del arte, del gesto, del amor y similares. Pero a ello nos vemos inducidos en el intercambio con los otros. Nadie adquiere por sí mismo los lenguajes necesarios para la autodefinición. Se nos introduce en ellos por medio de los intercambios con los otros que tienen importancia para nosotros, aquellos a los que George Herbert llama “los otros significativos”. La génesis de la mente humana es en este sentido no monológica, y no constituye algo que cada cual logre por sí mismo, sino que es dialógica. (Taylor; 1994 : 68).

Esta relación dialógica con la “otredad”, es incluso válida en el despliegue de emociones y sentimientos, tal como lo define Damasio, diciendo que genéticamente estamos preparados desde nuestro nacimiento para reaccionar ante los estímulos, con poca o ninguna dependencia del aprendizaje, pero a medida que la vida continúa y se va desarrollando y haciendo más compleja, el aprendizaje desempeñará un rol fundamental a la hora de determinar cuándo se van a desplegar esas reacciones. Como un ejemplo de esto, Damasio habla del mecanismo interno de una persona que determina las variaciones de las reacciones que constituyen llorar o sollozar. Ese mecanismo está listo y activo desde el momento en que nacemos; pero aquello por lo que lloramos, los motivos por lo que lo hacemos, a lo largo de toda la vida van cambiando con la experiencia. El aprendizaje a través de esas experiencias, puede ir moldeando la ejecución de una reacción que inicialmente es estereotipada. (Damasio; 2006: 38).

Si bien estos conceptos provienen de la neurobiología, de algún modo es posible explicarse a través de ellos el por qué se consideran tan relevantes estas dimensiones afectivas, en el modo de interactuar con el medio y de las implicancias concretas de aquello. En esta relación de aprendizaje y de regulación de las respuestas el contacto con otros y el contexto es fundamental.

Charles Taylor indica que en esa comprensión del medio, orientada hacia una creación dentro del mismo medio, se ha producido una nueva comprensión

del arte, que va reconociendo la experiencia como una modeladora del sujeto en su relación con el mundo y lo que es capaz de crear, considerando ese entorno, no solo una fuente de imitación directa en la que esos patrones se traspasan directamente a un objeto creado, sino que una fuente de experiencias miméticas. Taylor explica que el arte, al no tener ya que definirse por imitación, por mimesis de la realidad, este se comprende ahora más en función de la creación. Y esas dos ideas están siempre relacionadas.

Si nos convertimos en nosotros mismos expresando lo que estamos a punto de ser, y si aquello en que nos convertimos sucede por hipótesis original, que no se basa en nada preexistente, en ese caso lo que expresamos tampoco es imitación de nada preexistente, sino una nueva creación. Pensamos en la imaginación como en algo creativo (...) me descubro a mi mismo por medio de mi obra, por medio de lo que creo. Mi autodescubrimiento pasa por la creación, por la realización de algo original y nuevo (...) y por medio de ello y sólo de ello, me convierto en aquello que soy y que guardo en mi interior. El autodescubrimiento requiere poesis, creación. (Taylor; 1994: 95).

A primera vista resulta algo paradójico concebir la originalidad artística a partir de dos dimensiones fundamentalmente: la mimesis o imitación de la realidad, y por otro lado, la creación, vistas como dos componentes independientes en el proceso creativo, como dice Taylor. Pero si las revisamos desde el rasgo dialógico de la vida humana, es decir, un proceso de aprendizaje y maduración de los diferentes lenguajes de expresión, estas no son componentes que se enfrentan, por el contrario, son complementarios: La mimesis, entendida como la capacidad de imitación original, conformadora de una base desde la que un creador se permite activar esos lenguajes (la experiencia con el mundo, una impresión o sentimiento) y la creatividad, como el proceso de autodescubrimiento en el propio acto de crear (la reacción, una expresión o emoción).

El sentido de mimesis como imitación creativa, permite entender el acto de proyectar como un gesto de sondeo del contexto o del mundo humano con un sentido de lugar donde se siguen y se cruzan acciones. Como Ricoeur observó en *Arquitectura y Narratividad*, en referencia a la producción de los relatos, antes de la imitación narrativa, hay un lenguaje “pre-narrativo”, refiriéndose a la experiencia, la que también es pre-narrativa, pues se conforma como un cruce, una mezcla entre el proyecto, los recuerdos, memorias y el presente vivido. (Messori, 2005).

Taylor, en este sentido, agrega algo que resulta fundamental en lo que podríamos reconocer como parte de la relación entre un arquitecto y el habitante a través de la intervención en un lugar, diciendo que si algunas de

las cosas a las que damos más valor, nos son accesibles solo en relación a la persona que se ama, entonces esa persona se convierte en algo interior a nuestra identidad. (Taylor; 1994: 70). Entendamos aquí la palabra amor que usa Taylor en su afirmación en el sentido más amplio posible, reconociendo en ella lo que podríamos denominar un acto de devoción por el oficio, que finalmente se traduce en una acción acertada, o buena, si así la queremos denominar también, en su relación con quién la recibe (recordemos que “bueno” es aquello que funciona para aquello por lo que fue concebido, en el caso de un objeto, o convocado, en el caso de una persona).

De esta forma, lo que hacemos en esa construcción de nuestra identidad a partir de la relación con ese otro, es actuar dialógicamente, comprender el contexto a partir de ponerse en el lugar de ese otro en un proceso creativo de autodescubrimiento y reinterpretación del contexto habitado.

Tenemos, por lo tanto, ese autodescubrimiento por medio de la creación de la propia obra configurada autónomamente, que de todas formas ya es fruto de una experiencia dialógica, al concebirse a partir de un propósito fuera de uno mismo y de las experiencias de vida y aprendizajes. Esto ocurre por medio de una interacción con el mundo, conformada por una originalidad nacida de la acción de imitación a partir de las experiencias con el contexto y además desde un acto creativo de autodescubrimiento ante ese contexto. Y por otra parte, tenemos esa capacidad de interiorización de “lo otro” y “los otros”, como los determinantes de ese autodescubrimiento esencial, haciendo del sujeto y el contexto una dimensión apropiada.

Según Taylor, contrariamente al argumento anterior, en el que ese rasgo dialógico de una actitud abierta al contexto es la posibilidad de originalidad, existiría para algunos un peligro en esa actitud de apertura inclusiva de ese “otro”. Respecto de esa definición de una experiencia en la que la presencia de otros es parte de lo que el contexto revela, Taylor dice que en nuestra sociedad, a algunas personas esto les significa una limitación, de la que sería un logro poder liberarse. Define esto como algo similar al impulso del eremita por llevar una vida alejada de otros, o utilizando un ejemplo más familiar a nuestra cultura, el caso del “artista solitario”. Pero en una mirada algo más detenida, es otro punto de vista el que surge, pudiendo considerarse esto también como un tipo de actitud dialógica. Taylor lo explica de la siguiente manera:

En el caso del eremita el interlocutor es Dios. En el caso del artista solitario, la obra misma se dirige a un público futuro, acaso todavía por crear, gracias a la obra en sí. La misma forma de una obra de arte muestra su carácter de cosa dirigida. Pero sin menoscabo de cómo nos sentimos respecto a ello, la formación y el sostén de nuestra identidad en ausencia de un esfuerzo heroico

por romper nuestra existencia corriente, siguen siendo dialógicos a lo largo de nuestras vidas. (Taylor; 1994: 70).

De esta manera Taylor explica que en un acto individual creativo, aún en soledad, siempre existirá una inevitable acción dialógica creativa con alguna dimensión de “otredad”.

Entonces, ¿Qué es el “afecto” entendido como proceso de interiorización de aquello en lo que me ubico y con aquello con lo que me identifico, y con quién me identifico desde una actitud dialógica?

Volvamos a mirar esa condición por la cual lo que llamamos actitud dialógica podría ser un modo de alcanzar ese estado de sensibilidad, o más bien, de dejarse atravesar por las dimensiones presentes en el contexto tanto físicas como sociales. Volvamos a mirarlo para entenderlo como un gesto a través del cuál “afectarse” y “afectar” existen en la interacción con el medio en cuestión y que, dicho de una manera directa en relación a esa posible limitación de libertad creativa, justificaría el sacrificio de esa autonomía del proyecto como tal, en beneficio de una proximidad que nos lleve a descubrir aquello menos visible contenido en el contexto con el que se interactúa.

Damasio, en su afán por dilucidar esa relación entre el mundo de las emociones y el mundo de los sentimientos, o esa relación entre lo que nos ocurre internamente cuando interactuamos con el medio y lo que se expresa como exterioridad, explica las cosas científicamente, diciendo que, neuronalmente, las imágenes, lo que vemos, relacionadas con las cosas, con lo concreto, son representados en el cerebro como estímulos, por ejemplo visuales o auditivos. Esos estímulos desencadenan emociones en otra parte del cerebro, y a continuación, esas partes que desencadenan emociones activan otras, de ejecución de emociones en otros sitios del cerebro. Estos últimos son la causa inmediata del estado emocional. (*Damasio; 2006: 38*).

A partir de esa serie de reacciones primeras, los sentimientos surgen como un conjunto de reacciones segundas, en respuesta a las reacciones físicas primeras, que traducen al “estado de vida cotidiana en curso el lenguaje de la mente”, es decir, se revelan en el contexto espacial como manifestaciones de una idea del cuerpo en el espacio.

Los sentimientos son percepciones, lo que Damasio llama “mapas corporales del cerebro”, que se revelan físicamente como emociones, rasgos que se presentan como una tercera instancia de reacciones también físicas, pero esta vez razonadas, es decir, aprendidas a partir de las experiencias vividas a lo largo de nuestra existencia. Lo que vemos de ese estado de afección ante el contexto, son ese primer grupo de reacciones o emociones automáticas y luego ese tercer grupo de emociones razonadas. Son estas últimas las que nos

permiten relacionarnos a voluntad con el contexto en su “justa medida”, pues nos permiten definarnos en ese estado reactivo, nos permiten aproximarnos o retirarnos con cierta voluntad en ese contexto, nos permiten decidir nuestra reacción, dejarnos atravesar por las características del contexto o aislarnos y rechazar esa posibilidad, en otras palabras, decidir nuestra propia permeabilidad contextual para establecer o no hacerlo, las relaciones con ese contexto.

Lo que Damasio llama “mapas corporales del cerebro”, definen nuestra relación con el contexto.

Dichos mapas se refieren a partes del cuerpo y a estados del cuerpo. Alguna variación del placer o del dolor es un contenido consistente de la percepción que denominamos sentimiento. (Damasio; 2006: 38).

Un sentimiento, como lo describe Damasio, es entonces la percepción de un determinado estado del cuerpo, junto con un determinado modo de pensar y de pensamientos con determinados temas relacionados a esas percepciones, o estados del cuerpo. (Damasio; 2006: 86). Percepciones, cuerpo, estado del cuerpo y pensamientos, se influyen y juntos constituyen un sentimiento.

Hay en esta forma de definir las percepciones como “mapas del cuerpo”, una relación de concordancia con la forma de comprender la afección como una “impresión” que “hace algo en otra cosa”, en este caso, el contexto sobre el arquitecto.

La experiencia que un arquitecto tiene con el contexto, le lleva a un proceso de impresión ante aquello que contempla, de aquello que corresponde al campo sobre el cual sus reacciones o afectos (expresión), redefinirán aquello desde lo cual provino esa impresión a través de un proyecto.

Dicho de otra forma, esos mapas y estados del cuerpo se construyen en la interioridad del individuo (arquitecto) a partir de las experiencias que le forman en esa capacidad de impresión.

Y es importante entenderlo como “formación”, porque no se trata aquí de un hecho fortuito, accidental en el caso del arquitecto, sino que contrariamente a lo que a un individuo “no arquitecto” le ocurre, a aquel que no tiene que habérselas con la construcción razonada del mundo, del espacio, de un determinado vacío habitable, en el caso del arquitecto este se ve obligado a entrar en ese proceso de impresionarse, aun en su más mínima manifestación. La diferencia está en cuán profunda es la reinterpretación de esa interacción con el contexto para lograr esa experiencia, pues como dice Damasio, es en la esencia de los sentimientos en donde se encuentra la posibilidad de reinterpretación; puesto que esa esencia, es la imagen del cuerpo implicado en el espacio y reaccionando en este, a partir de otras experiencias con las que se ha ido constituyendo esa base esencial.

En este sentido, Damasio precisa que los sentimientos son funcionalmente distintivos, porque su esencia son los pensamientos que representan el cuerpo implicado en una reacción, determinada esta última tanto por aquello aprendido en el curso de las experiencias vividas con anterioridad y por la experiencia presente. Sin esa esencia, la idea de sentimiento desaparece y como forma de ejemplificar esto, Damasio dice que sin esa esencia y esa idea de sentimiento es imposible decir “me siento feliz”. Y agrega, continuando con el ejemplo:

¿Qué hace que los pensamientos sean felices? Si no experimentamos un determinado estado corporal con una cierta calidad que llamamos placer y que encontramos “bueno” y “positivo” en el marco de la vida, no tenemos ninguna razón para considerar que ningún pensamiento sea feliz. O triste. (Damasio; 2006: 86).

Es precisamente aquello que Damasio denomina “esencia”, como la determinante de un sentir, la que se forma a través de la experiencia. Es la experiencia vital el rasgo capaz de llevar al individuo arquitecto a un estado de “impresión”, que le permita acceder al contexto, reconocerlo y reinterpretarlo para “expresar”, en su caso, a través del proyecto, aquello que considera es la manifestación espacial coherente con ese contexto como posibilidad de lugar.

Cabe aquí recordar aquellas palabras de Zumthor, que dan cuenta de su actitud ante una nueva experiencia de proyectar a partir de sus experiencias vitales, aquellas que le permiten acercarse al contexto para reinterpretarlo desde una capacidad de relectura original del lugar, para el que debe hacer un proyecto.

A esas experiencias de vida, Zumthor las llama “sus otros lugares” y están conformados por todas y cada una de las experiencias que permiten la revelación de esa “esencia” del sentir, que son los pensamientos del cuerpo reaccionando ante un estímulo del mundo físico. Esa serie de experiencias que determinan las reacciones del arquitecto ante el contexto a intervenir, se hacen presentes a través de esa nueva puesta en juego de los pensamientos asociados a esas experiencias, es decir, poner en juego esa “esencia”.

Esa “puesta en juego”, o llamémosle, despliegue de la memoria de aquellas experiencias vitales ante un proceso creativo, surge como una suerte de reactivación de los sentidos, en un estado de reinterpretación de esas experiencias. En otras palabras, se trataría de una “evocación” de las experiencias a través de la memoria para hacerlas “presente”, entendiendo la palabra presente como tiempo, no como presencia solamente, traerlas desde aquel contenedor de experiencias para renovarlas en un proceso de reinterpretación o hermenéuticamente hablando, de refiguración.

En otras palabras, experimentar un sentimiento o sensación es percibir que el cuerpo está de una determinada manera, y percibir el cuerpo de una manera u otra requiere de “mapas sensoriales” con los que se puede responder, reaccionar a partir de experiencias anteriores, que sirven de ejemplo o fundamento para relacionarse con el entorno y comprenderlo. Es decir, emocionarse.

Esa esencia “evocada”, podríamos considerarla la memoria en la que las diferentes experiencias se van almacenando como fundamento de la posibilidad de comprender el contexto, más o menos complejamente.

Si bien toda esta explicación puede resultar algo distante para la forma en que en muchos casos la arquitectura contemporánea se desenvuelve, o alejada de las preocupaciones de la arquitectura de hoy, en realidad no se le debe considerar tan alejada de sus intereses. El propósito de esta discusión es el de darnos cuenta de que cualquier acción en el espacio, tiene implicancias en el como esos modos de reaccionar invisibles, se nos revelan en la vida a partir de lo que hacemos o dejamos de hacer y de cómo lo hacemos. Y esas reacciones propias del arquitecto, al determinar lo que es capaz de proyectar, alcanzan y determinan las reacciones de otros cuando lo que proyecta se materializa como lugar.

Para un arquitecto, aquella memoria a la que recurre como una fuente de experiencias, renovándolas en una reinterpretación del presente y en una puesta en juego de sus impresiones, puede significar una fuente de autenticidad al momento de enfrentarse a un nuevo proyecto. Es decir, comenzar por afectarse ante lo propio, como una forma de encontrarse con el contexto, pues es a partir de ese encuentro, es que la “esencia”, determinante del sentir, surge y otorga sentido a la experiencia contextual nueva, pues se trata de una sensación del cuerpo relacionada a una experiencia anterior (en su ejemplo Damasio dice, sentirse feliz) y que el siguiente escrito de Zumthor puede evidenciar.

Aún creo sentir en mi mano el picaporte, aquel trozo de metal, con una forma parecida al dorso de una cuchara, que agarraba cuando entraba al jardín de mi tía. Aquel picaporte se me sigue presentando, todavía hoy, como un signo especial de la entrada a un mundo de sentimientos y aromas variados. Recuerdo el ruido que hacían los guijarros bajo mis pies, el suave brillo de aquella madera de roble de la escalera, siempre bien fregada, y todavía retengo en mis oídos como la pesada puerta de la calle se cerraba tras de mí, y recorro el sombrío pasillo y entro en la cocina, el único espacio de la casa realmente luminoso.

Solo este espacio - así se me quiere aparecer hoy- tenía un techo que no se difuminaba en una luz indirecta, y las pequeñas baldosas hexagonales del pavimento, de un rojo oscuro y casi sin junta, oponían a mis pasos una inflexible dureza, mientras que del armario de la cocina emanaba aquel singular olor a pintura al aceite.

En esa cocina todo era como suele ser en las cocinas tradicionales. No tenía nada especial. Pero quizá precisamente por ser, de una forma casi natural, una cocina ordinaria, ha quedado tan presente en mi memoria como símbolo de lo que es una cocina. La atmósfera de ese espacio se ha fundido para siempre con mi representación de lo que es una cocina. (Zumthor, 2004: 9).

En esta memoria narrada por Zumthor, se mezclan constantemente recuerdos, imágenes de cosas, lugares y sensaciones corporales que a través de los sentidos le afectaron, para conformarse en la “esencia de un sentir”, al que recurre para referirse a su presente. Son vivencias como ser humano, no como arquitecto, que lo marcaron y que determinan su presente como arquitecto. Y experiencias que pone en juego al momento de proyectar. Para Zumthor esos recuerdos son vivencias arquitectónicas profundas y constituyen los cimientos de sus “estados de ánimo e imágenes”, las que intenta sondear en su trabajo como arquitecto. En otras palabras, esos estados de ánimo e imágenes son sus impresiones y afecciones, que reinterpretadas, se transforman en expresiones y afectos, en la forma de proyecto, hacia el contexto, el cual también es una fuente de impresiones nuevas.

Otro arquitecto, Fabio Cruz⁶, en uno de sus escritos en los que recogió múltiples experiencias de su vida, nos narra sus recuerdos de la casa de su infancia y juventud de la siguiente manera:

Yo viví toda mi vida hasta los 24 años en la enorme casa de Agustinas⁷. Era la casa de mi abuelo. La casa consistía en 3 casas, 2 laterales en segundo y tercer piso de arriendo y la casa propiamente dicha.

La casa estaba construida alrededor de un patio.

Vale decir con lo construido por el borde del sitio y lo vacío al centro. Patio embaldosado de 20 x 10 metros.

En el patio había 2 maceteros grandes con 2 palmeras grandes. Otro macetero con un helecho grande. Otros maceteros con plantas varias.

En el hall interior, debajo de la escalera monumental y junto al ventanal de este hall al patio había plantas en maceteros, de hojas verde oscuro. También había de estas plantas en la galería del segundo piso al fondo. Esto era todo lo que constituía el “jardín” de la casa.

En toda la casa que tenía sobre 50 piezas, sólo las 6 piezas que dan a la calle tenían ventanas y luz directa.

Todas las demás se iluminaban a través de puertas que a su turno daban a galerías o corredores. Todo el hall-escalera monumental (10 x 10 mts. aprox.) tenía techo de vidrio y fachada de vidrio hacia el patio.

6 Fabio Cruz Prieto. (Santiago de Chile, 1927-2007). Estudió arquitectura en la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile (1945-1948) y en la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (1949-1950)., donde se desempeñó como académico.

7 Calle ubicada en el barrio central de la ciudad de Santiago.

El comedor se iluminaba a través de este hall: se tenía siempre luz prendida. Esta casa era un enorme barco. Tal vez por su tamaño, tal vez por el patio, tal vez por su absoluta desconexión con el mundo de afuera. Entrar en la casa era entrar a otro mundo. Todos los que vivíamos en la casa éramos tripulantes indiscutiblemente (esta casa era un barco, me doy cuenta ahora, porque tenía vientre). Tripulantes que trabajábamos o flojeábamos en el vientre profundo de este buque.

Entrar a la casa era salirse del mundo. La casa no existía por fuera como casa, era sólo un pedazo de calle Agustinas, para una vez que llegado al fondo del “zaguán”, ya oscuro (zaguán debe significar túnel) atravesábamos “la mampara” entonces sí que estábamos dentro.

Al patio no daba ninguna de las partes “importantes” de la casa salvo el hall-escalera que separaba explícitamente de él un vidrio de vitreaux. Lo que daba al patio eran algunas piezas de gente con familia, 5 piezas de servicio, de repostero y cocina; la salida al garage.

Pero, sin embargo, el patio era uno de los fundamentales de la casa. Era desde luego la comunicación directa con el espacio meteorológico y cósmico. El patio marcaba el estado del tiempo: si había viento norte, se movían las hojas de las palmeras; si llovía se armaba una grandiosa bulla de resumideros que se unían a las de los techos de vidrios. Cuando había sol, a cada hora el patio era distinto, hasta terminar en el momento tan angustioso en que el sol, no dando ya en suelo, se comenzaba a subir por las paredes para irse.

En los escaños del patio se conversaba después de almuerzo, unos sentados otros de pie equilibrándose en el borde la vereda. Para poder “centrar” la reunión era necesario, eso sí, abrir las puertas del dormitorio de esa esquina, de ese lado donde daba el sol. Una vez pasada la reunión de la gente de la familia una gran paz invadía el patio y salían todas las empleadas y se apropiaban del él, aunque ya el sol se estaba yendo.

Después de onces las mujeres pasaban al patio a rezar el rosario y luego volvían. Mientras tanto los chicos que ya habíamos vuelto del colegio (y aún de la universidad) jugábamos antes de ir a estudiar. Nadie, salvo mi papá, estaba jamás en su dormitorio sino para dormir.

Todo lo que ahora se reúne en el “living-comedor” estaba en esta casa repartido. El rato de espera entre que se llega del “centro” y el almuerzo se hacía abajo, en el hall-escalera. Después de almuerzo en el patio.

En la tarde y después de comer (ratos precisos) en el “living de arriba”, formado por 2 piezas (una a la calle), una de costura y otra de estar propiamente. Muebles confortables, salamandra, lámpara de pié, radio, alfombra y teléfono.

Como la casa estaba prácticamente ubicada en el “centro” (de Santiago) sucedía que siempre se salía o se llegaba directamente del centro, sin tiempo ninguno, salvo la cuadra del Teatro Municipal y el zaguán. Jamás yo conocí esta nueva coordenada que es vivir en un barrio⁸, y el tránsito del barrio al

8 Cuando Fabio Cruz habla de la nueva coordenada de vivir en un barrio alejado del centro (en realidad no demasiado, solo algunas calles pero sobre un cerro caracterizado por ser una zona exclusivamente residencial), se refiere a su casa en Cerro Castillo, Viña del Mar, Chile. En ese lugar fue donde vivió una vez que se radicó en Viña del Mar, casa donde vivió hasta el día de su muerte.

centro y viceversa. Mi casa era un hueco en el mismo centro, quizás por esto es que se centraba sobre si misma, se daba vuelta al revés, se accedía por un túnel.

La narración de Fabio Cruz, continúa revisando con gran detalle todas la casas en las que vivió durante su vida, a algunas dando nombres, como la “casa barco”, en el caso expuesto aquí, o la “caja jardín”, entre otros con los que va caracterizando los lugares de su infancia y juventud en los que vivió. Evoca en su narración los recuerdos de lugares, los recuerdos de personas y las sensaciones. También es posible reconocer en su relato la forma en que va jerarquizando los lugares, en función de la importancia para la vida del lugar, y como en sus recuerdos surge un orden espacial, en el que incluso la ciudad forma parte de la comprensión de los lugares de vida en relación a la casa. En este caso, incluso es posible reconocer un análisis arquitectónico de los espacios, su organización y programa, en el que también es capaz de recordar, o al menos apostar por las medidas y dimensiones que esos lugares tenían, y si no son exactamente esas las dimensiones, no es relevante, pues es la impresión que quedó en su memoria la que le permite en un presente, adivinar una medida a partir de las imágenes de su cuerpo en el lugar, pero siempre en función de las experiencias vividas, un análisis influenciado por como su cuerpo y razón fueron afectados por aspectos físicos que lo sobrecogieron y que, muchos años después, como arquitecto, le permiten tener un juicio arquitectónico basado en esas experiencias. Son estas las que definen el presente de sus experiencias, pues como lo explica Damasio, son modeladoras de la conducta, pues se reacciona desde esa modelación, y toda reacción posee una parte concreta, definida por la expresión con diferentes lenguajes. Y así como en el arte, en la arquitectura esos lenguajes son los propios del oficio.

Considero una hermosa lección de arquitectura esta evidencia del cruce entre la vida de una persona y la vida de esa misma persona-arquitecto; cruce en el que casi es posible compartir esas experiencias narradas. Lo que deseo recalcar con esto, es esa impresión que las experiencias reales pueden dejar en un arquitecto. Es una memoria desde la que surge gran parte de la capacidad creativa de un arquitecto, cuando es capaz de oírla, desplegarla y ponerla en juego a través de una experiencia presente que lo afecta. Son las características del contexto en el que la experiencia tiene lugar, las que activan ese cruce. Una impresión (afección), recordemos, está conformada por diversas impresiones previas (memoria) junto a las de la experiencia presente (que activan a las primeras) y que determinarán una determinada expresión (afectación).

San Agustín se refiere a la memoria de la siguiente manera para entenderla desde su capacidad de activación de esa reinterpretación del contexto:

En este palacio (la memoria), separadas y clasificadas por especies, encuéntranse guardadas todas las sensaciones que han penetrado, cada una por su propia entrada: así la luz y todos los colores y las formas de los cuerpos, por los ojos; por los oídos, los sonidos de todo género; los olores todos, por el conducto de la nariz; el conjunto de los sabores, por la puerta de la boca, y por la sensibilidad difusa por todo el cuerpo, lo que es duro y lo que es blando, lo que es caliente o frío, suave o áspero, pesado o ligero, sea exterior o interior al cuerpo. Todas estas cosas las recoge la memoria, para evocarlas de nuevo cuando sea menester. (San Agustín; 1977: 158).

Resulta interesante en la descripción de la memoria por parte de San Agustín, el hecho de que describa tan claramente como “sensaciones” las experiencias físicas de la persona, y más aún, el hecho de que las defina como algo que penetra a nuestro cuerpo a través de los sentidos, como si fueran cosas que se van almacenando.

Junto a lo anterior, también hay algo que no solo tiene relación con aquellas experiencias almacenadas evocables cada vez “cuando sea menester”, sino que se ubica en esas vivencias al propio cuerpo, a ese “yo” con el que se va conformando esa esencia del sentir en el proceso de impresión y a la que Damasio también llama esos “estados del cuerpo”, que determinan la forma en que esas impresiones son asimiladas por el sujeto, que determinan la forma de reaccionar ante el contexto y las expresiones que constituyen esas reacciones.

San Agustín, a propósito del papel que el cuerpo juega en esa conformación de la memoria, afirma:

Allí me encuentro también a mi mismo, me acuerdo de mí, de lo que he hecho, cuándo y dónde lo he hecho, y que impresión sentía en el momento de hacerlo.

Allí están todas las cosas que me acuerdo haber experimentado o creído. De esa misma abundante reserva saco igualmente, por semejanza con las cosas de que he tenido experiencia o con aquellas que, conforme a esta experiencia, haya nuevas y nuevas imágenes. Las cotejo yo mismo con la trama del pasado y voy, de ahí, tejiendo la del porvenir, hechos, acontecimientos, esperanzas. Y todo esto lo pienso y repienso como si fuese presente. (San Agustín; 1977: 159).

La interacción con el contexto, con el fragmento de mundo en el que se intervendrá con un proyecto y las experiencias de vida previas en las que se vinculan espacio, tiempo, cuerpo y mente, permiten conformar un conjunto de valores a los que se accede permanentemente, a través de la memoria, para la configuración de una idea madura, compleja y completa de una realidad posible, de una posibilidad de lugar. Esa idea se basa en aquella “esencia” que determina un “sentir” específico, relacionado a una experiencia previa de lugar y cuerpo en ese determinado lugar. Para Damasio, este proceso de “sensibilización” ante el

contexto, o esta capacidad de afectarse ante el contexto, le resulta clara como proceso mental, al explicar que el origen de las percepciones que constituyen la esencia del sentimiento, se debe a que existe un objeto general, el cuerpo, y existen muchas partes de dicho objeto que están siendo “cartografiadas” continuamente en varias estructuras cerebrales. Los contenidos de dichas percepciones son asimismo claros: diversos estados corporales representados por mapas que describen el cuerpo a lo largo de toda una gama de posibilidades. (Damasio; 2006: 86).

En síntesis, para Damasio el contenido esencial de los sentimientos viene a ser un estado corporal. Este está basado en una serie de impresiones, que se definen en la interioridad del sujeto y del que surge una imagen mental de ese estado del cuerpo. Entendido así, un sentimiento es una idea, la idea de un determinado aspecto del cuerpo.

Un sentimiento de emoción es una idea del cuerpo (por eso es físico, pues se asocia a una experiencia corporal) cuando es perturbado por el proceso de sentir la emoción. (Damasio; 2006: 87).

Cabe destacar de la afirmación anterior, esa separación y a la vez dependencia entre sentimiento y emoción, cuando Damasio habla de “un sentimiento de emoción”, en el que el primero es la interioridad invisible del segundo, la impresión desde la que arranca una expresión visible, física.

He aquí el por qué esta investigación ha querido profundizar en esta dimensión afectiva como parte del proceso creativo de un proyecto. Reiteremos la pregunta planteada algunas páginas más atrás de forma más clara **¿Qué es el afecto en la arquitectura?**

Concretamente, el afecto son las ideas del cuerpo del habitante que el arquitecto se permite construir mentalmente en su capacidad de aproximación, en una acción de autodescubrimiento ante y en ese contexto en el que se adentra, en el que el mismo se descubre habitando, pero además, cohabitando en esa suerte de interpretación de un otro en ese contexto. Conocer a eso otro y esos otros, le permite sencillamente entender, reinterpretar con consecuencia y coherencia lo que contempla y vive, al poner en juego sus propias experiencias vitales confrontadas al presente y al lugar en el que se encuentra. Es decir, impresionarse en un proceso de afección. Una suerte de desdoblamiento para ponerse en el lugar del otro. En términos concretos, eso es lo que ocurre, las reacciones físicas de ese proceso son las de experimentar emociones y expresar sentimientos a través de esas nuevas emociones que surgen de forma razonada. Son imágenes, representaciones de un cuerpo en el espacio, el propio; imágenes que surgen a partir de reconocer a otros cuerpos en una determinado estado y

relacionandolos con experiencias propias anteriores y la experiencia presente. Esto es una acción que luego se transformará en un desprendimiento de aquello experimentado como percepciones, para entenderlas como expresión. Y traspassables al proyecto a través de los lenguajes propios del oficio del arquitecto, surgidos de esa reinterpretación de lo sucedido en ese proceso de afección. Lo que yo, como arquitecto, que conoce, que se ha aproximado al contexto, que descubre algo en aquel contexto, que se anticipa a las percepciones de otros a través de un proceso de afección, quiero incorporar, modelar y transmitir en y a través de una obra de arquitectura que se proyecta, son aquellas percepciones de las que tengo una certeza.

Concretamente se trata de una conducta, conformada como ya hemos dicho por afectos y conocimientos. La certeza de que esos conocimientos con los que es posible proyectar un objeto arquitectónico, son los correctamente dispuestos, se encuentra en la capacidad de afectarse.

Las dimensiones arquitectónicas que se anticipan en ese proceso, se trasformarán en elementos arquitectónicos capaces de afectar a otros a través de la eventual construcción del proyecto prefigurado.

Es aquí donde se origina la acción sensible de un arquitecto a través de ese proceso de impresión, al percibir, recordar, sentir, evocando sus experiencias, para dar paso a un proceso de expresión de aquello que esas relaciones abren ante el contexto, que se presenta como una nueva posibilidad de lugar creado, pues se encuentran dos dimensiones del proceso creativo: El acto ético y la acción estética, aspectos propios de una actitud dialógica.

En esta relación es donde se evidencia la existencia de una dimensión afectiva, que se hace presente al momento de proyectar y construir en esa réplica ante lo que un lugar provoca.

Ahora bien, si lo que entendemos como lugar es la ciudad, podemos decir que el arquitecto actúa en un medio en el que la relación de los sujetos con ella presenta también componentes cognoscitivos y afectivos, que son parte de la conducta de esos sujetos, del modo en que habitan. La tarea del arquitecto es descubrirlos para comprenderlos.

Por otro lado, explica Angeles-Durán, la relación cognoscitiva es simultáneamente analítica y sintética. La primera (analítica) conlleva la diferenciación, el reconocimiento y la memorización de los componentes, y así, a medida que se conoce, la ciudad se diferencia en sectores y elementos para cada uno de forma diferente. La segunda (sintética) conlleva la fusión, la integración y armonización de las partes en un todo único, y es en esa unicidad en donde el arquitecto también adquiere un determinado grado de proximidad a través de la interpretación del contexto y que le permite adquirir desde

su propia “diferenciación, reconocimiento y memorización”, la posibilidad de “fusionar, integrar y armonizar” múltiples percepciones y sus respuestas ante el contexto.

La identidad de la ciudad (su imagen) es dinámica, interactiva, cambiante. Los que tienen capacidad de percibirlo, potencian la imagen y el tipo de conocimiento que desean, el que se ajusta a sus fines. Pero la imagen de la ciudad es inevitablemente múltiple, reflejo de las experiencias múltiples que los sujetos tienen de ella. (*Ángeles-Durán; 1998:93*). Es por eso que cuando se ha hablado de una “experiencia contextual”, se trata de la capacidad del arquitecto de acceder a esas multiplicidades que le permitan interpretar correctamente el contexto, en este caso la ciudad.

Además, la ciudad no trata a todos por igual, insiste Ángeles Durán, y por lo tanto las reacciones tampoco son homogéneas. Es decir, esta dimensión afectiva sí condiciona el modo en que una persona reacciona en y ante la ciudad. Los agentes, disciplinas y/o factores que intervienen en la construcción de la ciudad, deben estar concientes de esta heterogeneidad de estímulos y reacciones con que las personas perciben el espacio urbano y arquitectónico. Para reconocer esto, se debe buscar el modo de acceder, como ya hemos dicho, a una cierta proximidad con las personas y los lugares habitados, como sujetos y objetos de las relaciones de las que un arquitecto se hace cargo con sus intervenciones, es decir, una comprensión del “otro”, que permita cristalizar en un proyecto aquella “intimidad” entre sujetos y objetos.

Con respecto a esta actitud conciente y sensible hacia un “otro”, en relación a ese gesto ético y estético, Mijail Bajtin precisa lo siguiente a propósito de esa actitud de “aproximación”, de acceder a una intimidad a partir del acto de observar y sondear el contexto.

Cuando observo a un hombre íntegro, que se encuentra afuera y frente a mi persona, nuestros horizontes concretos y realmente vividos no coinciden. Es que en cada momento dado, por más cerca que se ubique frente a mi el otro, que es contemplado por mí, siempre voy a ver y a saber algo que él, desde su lugar y frente a mi, no puede ver: las partes de su cuerpo inaccesibles a su propia mirada (cabeza, cara y su expresión, el mundo tras sus espaldas, toda una serie de objetos y relaciones que me son accesibles a mi e inaccesibles a él). Cuando nos estamos mirando, dos mundos diferentes se reflejan en nuestras pupilas. Para reducir al mínimo esta diferencia de horizontes, se puede adoptar una postura más adecuada, pero para eliminar la diferencia es necesario que los dos se fundan en uno, que se vuelvan una misma persona. (Bajtin; 1990: 28).

Bajtin no solo hace referencia aquí al hecho particular de adquirir una postura adecuada frente a aquello que constituye el campo o contexto para

lo cual un creador adquiere, a través de un proceso de impresión y afección, aquellos aspectos que forman parte de esa comprensión del medio, sino que avanza sobre la impronta de que existe un gesto de comprensión, llamémosle absoluta, en la que el observador se funde con ese otro.

Si bien es importante mencionar que en la afirmación de Bajtín, ese fundirse con el otro corresponde a una determinante creativa en el campo de la lingüística, o construcción literaria de un mundo u obra en el que el creador se comparte con el personaje creado, para ubicarlo en un contexto también creado, en el campo de la arquitectura no deja de ser interesante pensar que, de alguna forma, el arquitecto por momentos adquiere ese estado de interpretación de ese otro, que orienta las acciones constituyentes de un proyecto.

En otras palabras, el arquitecto es arquitecto y habitante a la vez, de un mundo que contempla, que observa, pero además se anticipa “estéticamente” desde esa reinterpretación “ética” de internalizar el contexto a partir de ponerse en el lugar del otro. Bajtín continúa diciendo en relación a este aspecto que:

La contemplación estética y el acto ético no pueden ser abstraídos de la unidad concreta del lugar dentro del ser ocupado por el sujeto de este acto y de la contemplación artística. El sobrante de mi visión con respecto al otro, determina cierta esfera de mi actividad excepcional, o sea el conjunto de aquellos actos internos y externos que tan solo yo puedo realizar con respecto al otro y que son absolutamente inaccesibles al otro desde su lugar: son actos que completan al otro en los aspectos donde él mismo no puede completarse. Estos actos pueden ser infinitamente heterogéneos porque dependen de la heterogeneidad infinita de las situaciones vitales en las que tanto yo como el otro nos ubicamos en determinado momento. (Bajtin; 1990: 29).

De esta forma, Bajtín vincula la acción creativa con el acto de contemplación. La primera, una acción que expresa aquello que en el acto de contemplar es la impresión que hace el entorno en el observador. Expresión que en los términos que estamos tratando, constituyen la capacidad de “afectar” el contexto a partir de una intervención que proviene de un acto inicial de “afección” ante ese contexto. La relación entre ese acto que Bajtín denomina como “ético” de impresión-afección y la acción de expresión-afectación, determinan ese “sobrante de visión” respecto de un otro que lo “completan” en esas dimensiones, en nuestro caso, arquitectónicas. Estas le definen en el espacio habitado que el arquitecto prefigura o anticipa, y que son, por supuesto, múltiples, heterogéneas, pues dependen, como dice Bajtín, de las situaciones de vida en las que nos ubicamos. Son esas situaciones de vida las que conforman la experiencia creativa del arquitecto y que definen, a su vez, en gran parte un proyecto, junto a las complejas y también heterogéneas determinantes físicas,

técnicas, materiales, entre otras. Insistimos aquí en algunas de aquellas que orientan el proceso creativo arquitectónico, desde un punto de vista afectivo y que lo definen, como menciona también Taylor, como un proceso dialógico contemplativo.

Nos interesan las acciones contemplativas, (porque la contemplación es activa y productiva) que no rebasan los límites del otro sino que tan solo unen y ordenan la realidad. Son acciones contemplativas que vienen a ser consecuencia del excedente de la visión externa e interna del otro, y su esencia es puramente estética.

Es indispensable que el excedente de mi visión complete el horizonte del otro contemplado sin perder su carácter propio. Yo debo llegar a sentir a este otro, debo ver su mundo desde dentro, evaluándolo tal como el lo hace, debo colocarme en su lugar, y luego, regresando a mi propio lugar, completar su horizonte mediante aquel excedente de mi visión que se abre desde mi lugar, que está fuera del suyo; debo enmarcarlo, debo crearle un fondo conclusivo, del excedente de mi visión, mi conocimiento, mi deseo y sentimiento. (Bajtín; 1990: 30).

A partir de lo anterior, resulta importante relevar que la dialogía no solo podemos entenderla aquí como un diálogo entre las variables que conforman el campo de interacción o contexto contemplado, como individuo, lugar, edificio, entre otras, y el sistema que conforman, sino que es posible comprenderla además como una actitud “ante” ese contexto, y más aún, “en” ese contexto, entendiendo también al arquitecto como un protagonista.

Si pudiera definirse en pocas palabras esta actitud en base a las dimensiones afectivas tratadas aquí, y que se definen en ese proceso creativo de impresión-afección y expresión-afectación, podría entenderse nuevamente como un “comprender el contexto a partir de ponerse en el lugar del otro”. Esto es radicalmente opuesto a un proceso monológico y cerrado de análisis de los componentes del contexto, en los que la interacción de propio creador, autor o arquitecto, no interfiere en el sistema de relaciones. Ponerse en el lugar de otro, es comprender el contexto desde una actitud que pone en juego las variables y se pone en juego uno mismo en esa comprensión del medio. De esta forma, podemos incorporar otra definición o más bien otra característica de la dialogía: su dinamismo.

La dialogía es una noción dinámica; la dialogía establece relaciones entre enunciados (voces) individuales o colectivas. Lo dialógico concierne ante todo la interacción entre los sujetos parlantes, y los cambios discursivos, bien sea en el interior de la conciencia o en el mundo real. Supone, asimismo, una articulación que incorpora las “voces” del pasado (tiempo), la cultura y la comunidad. Revela, en definitiva, la orientación social del enunciado. En

cuanto que determina la “pluralidad” y la “otredad”. (Zavala;1991: 49)⁹

En este sentido, esta interacción dialógica se da en un campo heterogéneo, pues la capacidad de reconocimiento de una realidad involucra no solo factores materiales y concretos, sino que factores de una profundidad mayor en un campo menos visible u oculto, en el cuál el propio “sujeto creador” debe ser capaz de leer, recogiendo gestos, miradas y relaciones físicas de su propia experiencia con el contexto. El es quien sintetiza la realidad en la lectura de la misma; esta lectura es la que debe llevarse al proyecto y la obra construida, para alcanzar una coherencia con el propio contexto y las relaciones puestas en valor desde una visión global del acontecer, al cuál la obra da lugar. Es la concretización o materialización de lo recibido mediante un estado contemplativo de lo existente como apertura a lo por existir, desde esa actitud dialógica, que permite establecer una relación de proximidad con el contexto del que el arquitecto también es parte.

En palabras de Zavala, el mundo dialógico es un mundo de intercambios verbales (aunque en el contexto arquitectónico naturalmente podemos distinguir intercambios no solo verbales pues se dan en el espacio), donde no existe ni la primera ni la última palabra.

No existen fronteras para un contexto dialógico, asciende a un pasado infinito y tiende a un futuro igualmente infinito (Estética, pag. 32). Ni siquiera los significados pasados son estables, porque no están concluidos, agotados para siempre, ni terminados: no existe nada muerto. (Zavala;1991:53).

En estos términos vamos evidenciando concretamente una actitud “sensible” en la interpretación del contexto para el que un autor, creador, arquitecto, proyectará. Actitud en esa comunicación de afecciones-impresiones a través del espacio y el tiempo y que cobra realidad en la “devoción” del arquitecto por “lo que proyecta”; contenido en las expresiones-afectaciones “por quienes proyecta” y “para lo que proyecta”; que surge en la presencia de un arquitecto que se sitúa “ante y en” simultáneamente, pues en ese gesto, es posible aprehender global y particularmente la realidad para hacer de la presencia en un lugar una “experiencia creativa”.

Este gesto de estar “ante y en” a la vez, evidencia lo que se podría llamar una doble presencia del arquitecto. Por una parte la de un arquitecto-autor-

9 Iris M.Zavala. (Puerto Rico). Novelista, poeta y crítica de la cultura estudia el proyecto epistemológico de Bajtin como instrumento para analizar la realidad contemporánea y los textos culturales de la actualidad. En su libro *La posmodernidad y Mijail Bajtin*, una poética dialógica, desde la posmodernidad sitúa el pensamiento abierto a la responsividad bajtiana, relacionándolo con la textualidad en su temporalidad múltiple, contra una lectura normativa y programática.

creador ,que pertenece a la obra, y por otra, un arquitecto-autor-real, que pertenece a la vida. (*Bajtin; 1990: 18*).

Es esta doble presencia la que determina la posibilidad de acceder a ese “excedente de visión” que el actuar dialógicamente otorga.

Zavala se refiere a la dialogía como un enorme diálogo que se multiplica y a la vez es multiplicador, a través del espacio y del tiempo. Lo que propone la dialogía, viene a ser un principio metodológico como una forma de dialogar con la alteridad, con “el otro”, con “lo otro”, los que se van incorporando al presente de cada cual a través de esa actitud dialógica, asimilándolos como relaciones de tiempos y lugares que a través de la propia experiencia son reinterpretados y apropiados. (*Zavala; 1991: 54*).

Pero aquella característica de diálogo que Zavala le otorga a la dialogía tiene sus distingos. Las relaciones dialógicas no deben suponerse como similares a la dialéctica¹⁰ y al diálogo¹¹. Estos, según los estudios de Zavala acerca de Bajtin, hacen desaparecer una heterogeneidad de voces, separándolas, eliminándolas, anulando las diversidades emocionales y personales y por lo tanto, la diversidad de respuestas ante las mismas. Es decir, tiende a la monología de la relación con el contexto.

La dialogía en cambio, supone la “explosión del sujeto”, “la pluralidad del sujeto múltiple” y la “necesidad del otro”. (*Zavala; 1991: 55*). Es una tensión entre el contexto que enfrentan al “yo” con el contexto en cada manifestación interna y externa, en cada gesto de impresión y expresión, o en cada acto de impresión-afección y acto de expresión-afectación.

Hasta aquí, las definiciones e ideas que se han ido incorporando en relación a lo que podemos considerar como parte del proceso de proyecto y legibilidad del contexto a intervenir, interesa relevarlas en cuanto se les considera como conformadores de una “actitud creativa”, capaz de abrir el proceso creativo de un proyecto a la posibilidad de “originalidad” bajo términos no solo estéticos y físicos, sino que además de estos, bajo dimensiones dialógicas presentes en el modo de habitar los lugares. Originalidad que va más allá del juego de formas, luces, texturas, colores, materiales o estilos como génesis del proceso

10 El Diccionario de la Lengua Española define la dialéctica como: El arte de dialogar, argumentar y discutir. También como: Método de razonamiento desarrollado a partir de principios. En su tercera acepción como: La capacidad de afrontar una oposición. La quinta acepción es: relación entre opuestos. Sexta acepción: En la doctrina platónica, proceso intelectual que permite llegar, a través del significado de las palabras, a las realidades trascendentales o ideas del mundo inteligible. Séptima acepción: En la tradición hegeliana, proceso de transformación en el que dos opuestos, tesis y antítesis, se resuelven en una forma superior o síntesis. Y la octava acepción: Serie ordenada de verdades o teoremas que se desarrolla en la ciencia o en la sucesión y encadenamiento de los hechos.

11 El Diccionario de la Lengua Española define dialogo como: En su primera acepción: Plática entre dos o más personas, que alternativamente manifiestan sus ideas o afectos. Segunda acepción: Obra literaria, en prosa o en verso, en que se finge una plática o controversia entre dos o más personajes. Tercera acepción: Discusión o trato en busca de avenencia.

de proyectar. Actitud que sostiene sus motivaciones primeramente en las relaciones humanas individuales y colectivas a las que se les quiere “dar lugar”.

Esa originalidad se basa en lo que podríamos llamar, el encuentro de una “forma original” primera en el acto de habitar, que vincula el punto de vista del sujeto arquitecto-autor-creador y ese mismo sujeto arquitecto-autor-real, que cohabita con y en ese contexto.

Desde ese punto de vista, cada uno de nosotros posee una forma original de “ser humano”, tenemos nuestra “propia medida”. Se está destinado a vivir de una forma propia, única, y no a imitación de la de nadie más. Ser fiel a esa individualidad, significa serlo a esa posibilidad de originalidad y eso es algo que solamente cada cual puede descubrir y expresar, y en ese gesto, alcanzar la verdad de aquella forma única, o como lo nombra Charles Taylor, “alcanzar el trasfondo del ideal moderno de autenticidad”. (*Taylor, 1994: 64*).

En el arquitecto, esto es alcanzar esa autodefinición para trasladar esa originalidad al proyecto; es también descubrir aquella forma original en ese otro, destinatario de sus acciones, a partir de su propia acción de autodescubrimiento; una interpretación de aquella autenticidad ajena para poder proyectar. Allí se unen arquitecto, proyecto y habitante en una forma que les es auténticamente propia, incorporando en esa relación, en palabras de Zavala, el contenido conceptual y el entramado espiritual de la dialogía, que estructura lo que para Bajtín es la nueva imagen del ser humano como naturaleza dialógica de la conciencia, basada en la alteridad y pluralidad, y la naturaleza dialógica de la vida humana como sociabilidad. (*Zavala; 1991: 41*).

Para Bajtín:

El hombre no dispone de un territorio soberano interno, sino que está todo él y siempre, sobre la frontera, mirando al fondo de sí mismo. El hombre encuentra los ojos del otro o ve con los ojos del otro (...). Ningún nirvana es posible para una sola conciencia. Una sola conciencia es contradictio in adjecto. La conciencia es múltiple en su estancia. Pluralia tantum. (Estética, 328). (Bajtín citado por Zavala; 1991: 41).

Continuando con esta idea, lo que se pone en juego en estos planteamientos son dos aspectos de la actitud creadora que requieren de una breve explicitación. Se trata de lo que ya hemos nombrado como la “autenticidad”, que pareciera ser sacrificada de la misma manera que la autonomía del proyecto en sus propias y específicas consideraciones (cerradas), en beneficio de una permeabilidad mayor. Y el segundo aspecto, también aparentemente incidente en la pérdida de autonomía del proyecto, que es la “responsabilidad”, en este caso con el contexto y sus componentes.

El motivo por el cual se consideran estos rasgos como importantes en la definición de una actitud que aborda el hacer arquitectónico desde las dimensiones afectivas que se tratan aquí, es porque cada día más se puede reconocer una carencia o mal entendimiento de ellos en la sociedad, y no solo en lo que a la arquitectura le corresponde, sino en lo que a la sociedad abordada desde los diferentes quehaceres toca.

La carencia o mal entendimiento de aquellos rasgos es a lo que se quiere atender también, pues son disposiciones fundamentales del rasgo dialógico para la definición del acto ético y la acción estética que se desprenden de ella. Junto a esto, mostrar que la presencia y buen entendimiento de ellos, sí es un aporte a la originalidad, en cuanto son constitutivos del actuar del arquitecto y no una limitación.

Ante la definición de esta originalidad, relacionada a la “autenticidad” de una actitud a la que antes se hacía referencia como carente de ella, se quiere atender a lo siguiente: El filósofo canadiense Charles Taylor, plantea que la primera preocupación ante esta carencia la constituye el individualismo, cuyo lado más oscuro supone centrarse en el “yo”, lo que estrecha las vidas, las empobrece y las hace perder interés por los demás y por la sociedad. Taylor se refiere al individualismo como una “fuente de preocupación”, aunque indica que el individualismo también designa lo que muchos han considerado uno de los logros más admirables de la civilización moderna en lo que a la definición de sociedad respecta. Taylor se refiere a esto describiéndolo como una relación de oposición entre la libertad moderna y los horizontes morales restrictivos del pasado.

Vivimos en un mundo en el que las personas tienen derecho a elegir por sí mismas su propia regla de vida. (...). Muy pocos desean renunciar a este logro. En realidad piensan que está aun incompleto, que las disposiciones económicas, los modelos de vida familiar o las nociones tradicionales de jerarquía todavía restringen demasiado nuestra libertad de ser nosotros mismos. La libertad moderna se logró cuando conseguimos escapar de horizontes morales del pasado. La gente solía considerarse como parte de un orden mayor. La libertad moderna sobrevino con el descrédito de dichos órdenes. (Taylor, 1994: 38).

Bajo esta noción de individualismo que describe Taylor, en el que determinados ordenes preexistentes definen el contexto, el rasgo dialógico como componente de la actitud de quien se relaciona desde un punto de vista creativo con el contexto, no puede darse si se le considera como una limitación. No puede darse si a esas características preexistentes del contexto se les entiende como factores que provocan una falta de libertad. No puede alcanzarse esa

acción dialógica, si la relación con el contexto es entendida como una dificultad para ser uno mismo, y si al contexto, con los sujetos y objetos que lo componen y se relacionan, se les considera solo como “destinatarios” de las acciones del sujeto creador. Si estos, no son entendidos como fundamento activo de nuestra propia individualidad y como posibilidad de origen de una impresión-afección y generación de una expresión-afectación, el rasgo dialógico de la actitud creativa deja de existir, para dar paso a una actitud monológica, que evita o minimiza las relaciones con lo otro y los otros.

Por el contrario, el individualismo, la conformación o definición de un “yo”, debe ser entendido como “autenticidad” desde ese rasgo dialógico, que anima aquella apertura de las fronteras de ese “yo” para asimilarlo como posibilidad de interacción con el contexto, interacción y legibilidad creativa, la que permite acceder a una interpretación abierta e inclusiva de los componentes del contexto.

Ante este cruce entre el entendimiento del individualismo como posibilidad de interpretación desde una actitud dialógica, y determinados ordenes presentes en el contexto, que en perspectiva dejarían de ser una limitación a la definición de un “yo”, sino que se constituirían como fundamento de ella, la relación entre sujeto creador y contexto se constituye en fuente de impresión-afección. A esos órdenes que denominamos preexistentes y que inciden en la comprensión del medio a intervenir, Taylor atribuye el sentido de la vida social y por lo tanto de los lugares habitados. A esos órdenes mayores, que anteriormente decíamos fueron superados paulatinamente por la sociedad moderna en busca del individualismo, al que Taylor interpreta desde una perspectiva dialógica como constituyentes de autenticidad, Taylor atribuye otro rasgo positivo.

Al mismo tiempo que nos limitaban, esos órdenes daban sentido al mundo y a las actividades de la vida social. Las cosas que nos rodean no eran tan solo materias primas o instrumentos potenciales para nuestros proyectos, sino que tenían el significado que les otorgaba su lugar en la cadena del ser. Al descrédito de esos ordenes se le ha denominado “desencantamiento” del mundo. Con ello las cosas perdieron parte de su magia. (Taylor, 1994: 38).

Claramente Taylor, junto con valorar esos órdenes, también atribuye a su desaparición y mal entendimiento de ellos la pérdida de sentido de las actividades y lugares, al no ser considerados como fundamento de las acciones configuradoras de esas mismas actividades y lugares desde una perspectiva creativa, que desde el punto de vista que estamos tratando, serían expresiones-afectaciones, y que en el campo de la arquitectura son esenciales en la comprensión del medio a intervenir.

Una segunda preocupación para Taylor la constituye la primacía de la “razón instrumental”, entendida como una clase de racionalidad de que las personas se sirven cuando se calcula la aplicación más “económica” de los medios de los que se dispone ante un fin. Es decir, la eficiencia máxima, la mejor relación entre costo y rendimiento de los recursos. Taylor afirma que:

Una vez que las criaturas que nos rodean pierden el significado que correspondía a su lugar en la cadena del ser, están abiertas a que se las trate como materias primas o instrumentos de nuestros proyectos(...)el temor se cifra en que aquellas cosas que deberían determinarse por medio de otros criterios se decidan en términos de eficiencia o de análisis coste –beneficio , que los fines independientes que deberían ir guiando nuestras vidas se vean eclipsados por la exigencia de obtener el máximo rendimiento. (Taylor, 1994: 40).

Taylor es explícito al referirse al riesgo de entender aquello que conforma el contexto a intervenir con un proyecto, como “materias primas” o “instrumentos de nuestros proyectos”. Es claro que al hablar de proyecto no se refiere a un proyecto de arquitectura, sino que incluye a todas aquellas acciones que de alguna u otra forma redefinen el contexto intervenido desde una acción que afecta al mismo, pero también es posible diferenciar en esas acciones entre aquellas que evitan el contacto, el roce y la interacción y aquellas que surgen de la interacción con los componentes del contexto, desde una actitud dialógica que busca permeabilizar el proceso creativo a aquello inesperado que la propia interacción revela, que el diálogo, la observación y el quedar ante y dentro de lo contemplado, simultáneamente, descubren. Es buscar aquello que Zavala define como la “explosión del sujeto”, “la pluralidad del sujeto múltiple” y la “necesidad del otro”, como fuente de originalidad a partir de una impresión y afección directa.

Bajo esta visión de “originalidad”, entendida desde el concepto de autenticidad y racionalidad definido por Taylor, existiría una “voz interior” que indica que es lo correcto a la hora de actuar. Estar en contacto con los “sentimientos morales”, en palabras de Taylor, tendría una importancia fundamental en cuanto es el medio para la finalidad de un actuar correcto.

Ese contacto es el que debe adquirir un significado moral independiente y crucial en cada cual. El actuar correctamente es el modo de responder de cada uno a los demás individualmente y como sociedad.

Bajo estos términos, existiría una responsabilidad “individual” que Taylor define como una Autorresponsabilidad. (Taylor, 1994: 40). Ante la libertad de degradarse o elevarse, y en el caso de quién tiene la posibilidad de tocar a otros desde lo que hace, como el arquitecto, se puede hablar de degradar o elevar a otros a partir de las acciones configuradoras de un lugar que en el espacio se despliegan y que redefinen esos lugares.

Dicho esto, la autorresponsabilidad a la que antes se hacía referencia, descansaría entonces en la interioridad de cada individuo, y de ella depende que el actuar de cada uno esté más cercano o alejado de las valoraciones éticas de una sociedad y de decidirse por determinados patrones morales variables. Y estos, a su vez, dependen del grado de profundidad con el que las acciones estéticas y físicas en el contexto tengan su fundamento en la experiencia dialógica de impresión-afección. Pues en esa relación, se encuentra la posibilidad de coherencia entre el acto ético de contemplación que, en palabras de Bajtin, “elimina las diferencias” y permite que lo contemplado y quien contempla “se fundan en uno”, “se vuelvan una misma persona” y se cohabite desde una perspectiva de lugar compartida y comprendida.

Pero cabe en esta afirmación atender a lo siguiente. El hecho de que no se detone esa coincidencia de perspectivas, ese fundirse con el contexto, para aprehenderlo y acceder a aquello que Bajtin denomina un “excedente de visión”, con la profundidad o proximidad necesaria para alcanzar la coherencia entre proyecto y contexto, no significa que las acciones en él se traduzcan en un proceder “malo o bueno”, sino que solo podría desprenderse de aquello que las variables puestas en juego, anticipadamente, han sido interrogadas desde una perspectiva que en realidad, y al menos, no las pone en juego sino que solo las reconoce.

Ante esta no equivalencia de las valoraciones del contexto con las acciones configuradoras que le siguen en relación a la actitud con la que se las enfrenta e interroga, las siguientes palabras del filósofo Hans Jonas son una aproximación a la definición de un actuar responsable:

Solamente sabemos qué está en juego cuando sabemos que está en juego. Puesto que lo que aquí está implicado es no sólo la suerte del hombre, sino también el concepto que de él poseemos, no solo su supervivencia física, sino también la integridad de su esencia, la ética- que tiene que custodiar ambas cosas- habrá de ser, trascendiendo la ética de la prudencia, una ética del respeto. (Jonas Han; 2004: 16).

La actitud del arquitecto como alguien con la capacidad de intervenir en la extensión, con la capacidad de afectar a otros con sus intervenciones, y de afectar el lugar, no puede dejar de considerar que antes de aquello debe haber una “lectura” global del medio. En esa lectura, es su propia afectación “ante y en” en donde se encuentra el punto de partida del proceso creativo, pues en la comunicación directa o indirecta con los destinatarios de sus acciones y el medio en que habitan, se aloja la posibilidad de una originalidad basada en la autenticidad y la responsabilidad. Si bien el arquitecto al proyectar, al concebir su idea, lo hace con una libertad individual, eso no significa que sus

acciones sean de un carácter individualista, pues su intervención surge también de su propia interacción con el entorno. Cuando los afectos, propios y los del medio, y el “otro” en ese medio, son parte de su actuar, la articulación entre territorio y sociedad recibe esos afectos, pues surgen de la reinterpretación del contexto por parte del propio arquitecto. Se trata, por lo tanto, de un arquitecto-habitante, que desde esa actitud fenomenológica de participación en ese contexto sondeado, le permite entrar en una intimidad.

Bajtin en su construcción de la mirada del acto creativo, desde una actitud dialógica contenida en la actitud fenomenológica de la interacción con el contexto, se define contrario a ese afán de encerrarse en una actitud estructuralista ante el contexto, diciendo que:

La consecutiva formalización y despersonalización: todas las relaciones tienen carácter lógico (en el sentido amplio de la palabra). Mientras que yo en todo oigo voces y relaciones dialógicas entre ellas. El principio de la complementariedad también lo entiendo dialógicamente (...) En el estructuralismo siempre existe un solo sujeto, que es el sujeto del investigador mismo. (Estética, 392.) (Bajtin citado por Zavala; 1991: 53).

En estas palabras, la valoración de la actitud dialógica como fuente de una relación rica en voces y relaciones que se relacionan entre sí, y más importante aún, con quien las relaciona a partir de su interacción con el contexto tanto físico como social, a partir de ese presente en el que se da la relación, es el fundamento del proceso de impresión-afección y su consecuente expresión-afectación.

Hasta este punto se han expuesto una serie de ideas entrelazadas, que permiten evidenciar el concepto de “afecto” e interrogarlo desde diferentes ángulos, algunos más retirados tal vez de la discusión propiamente arquitectónica, pero centradas en destacar aquello que podríamos denominar esa actitud dialógica del afectarse y afectar.

Además, se ha diferenciado afecto de afección, para, desde la perspectiva de la hermenéutica, diferenciar también entre una “impresión-afección” relacionada al pensar, al idear del arquitecto en cuanto es capaz de recibir de su interacción con el contexto determinados contenidos y mensajes que alimentan el proceso de proyecto, en una fase de refiguración o interpretación del contexto interrogado. Y por otra parte, diferenciar una “expresión-afectación”, relacionada al resultado o consecuencia formalizable en el propio proyecto y los lenguajes propios de este, y su posibilidad de redefinir el contexto por el cual surge, esto en una fase de prefiguración.

EL CICLO HERMENÉUTICO Y EL AFECTO.

Antes de continuar la discusión, es oportuno explicitar aún más algo que se ha ido mencionando en las ideas expuestas hasta aquí. Se trata de la relación entre esta dimensión afectiva y la hermenéutica.

Ya se planteó un primer acercamiento en el marco teórico de este estudio, en sus primeras páginas, en las que se declaró que en el ciclo hermenéutico basado en las ideas de Ricoeur, sería integrado el concepto de afecto y proponer lo que se denominaremos desde ya el ciclo hermenéutico-afectivo¹².

Como ya se ha insistido en las ideas desarrolladas hasta aquí, para incorporar el concepto de afecto en la relación entre arquitecto, arquitectura, habitante y su contexto, se recurre a dos ejes principalmente: el de la dialogía como actitud creativa y el de la hermenéutica como ciclo, entendido este último como tiempos, fases, etapas de un proceso creativo arquitectónico, a través del cual la esencia de esa actitud dialógica se mueve y transmite.

En ese sentido, cabe mencionar aquí algo que solo quedó implícito en las ideas iniciales, y es que el término “hermenéutica”, que proviene del verbo griego *hermeneutikos*, significa interpretar, declarar, anunciar, esclarecer, traducir. Significa que algo es llevado a la comprensión. Se considera que el término deriva del nombre del dios griego Hermes, “el mensajero”, al que los

¹² El ciclo hermenéutico-afectivo es una forma de nombrar el cruce entre afecto como valor en la actitud del arquitecto que se ha ido definiendo en las ideas de este estudio, y el ciclo hermenéutico como tiempos en el decurso del objeto arquitectónico. Pero la definición más clara y diagrama del ciclo hermenéutico-afectivo será explicitada en capítulos posteriores (*Ciclo hermenéutico-afectivo: cruce entre experiencia y proyecto*) en los que se incorporarán otras ideas que permiten definir con mayor claridad una estructura proyectiva basada en el ciclo mencionado hermenéutico de Ricoeur.

griegos atribuían el origen del lenguaje y la escritura y consideraban patrono de la comunicación y entendimiento humano.

Interesa destacar este concepto en el “ciclo hermenéutico”, pues permite entender el decurso del proyecto desde la idea a su construcción en el campo de la arquitectura, también como un proceso de transmisión de un mensaje, idea o intención, a través de las diferentes fases del mismo y que van, como ya se expuso, desde una fase de prefiguración, constituido por el mundo de las ideas en que se anticipa algo y en el que, a priori, podemos decir que se encuentra el arquitecto consigo mismo, “a solas”, frente a lo que debe, quiere y puede hacer. La segunda fase, de configuración, en la que la idea proyectada se construye, tiene existencia, se constituye en edificación, etapa en la que podemos decir que el arquitecto, partícipe o no en la configuración del objeto proyectado, ve materializada su idea. Y la tercera fase de refiguración, en la que el objeto construido interviene en el contexto y es reinterpretado por quienes se relacionan con él, etapa en la que necesariamente el arquitecto se desprende de su incidencia sobre lo edificado y ahora habitado, queda a merced de las múltiples reinterpretaciones que cada habitante pueda hacer, las que lejos de ser coincidentes la una con la otra, incluso con la del propio arquitecto, pueden ser cada una tan particular y única como cada sujeto.

En síntesis, la fase de prefiguración corresponde a la etapa de proyecto, la fase de configuración corresponde a la etapa de la construcción y la fase de refiguración corresponde al tiempo en el que el objeto arquitectónico, como lugar, es habitado.

Entendido así este ciclo, es posible afirmar que una obra sufre, una vez materializada, un desarraigamiento de la intención del arquitecto y cobra independencia con respecto a él. La obra en ese instante refigurativo o tiempo refigurativo, en más de un sentido, podríamos decir que se libera del arquitecto, pues la obra construida es reinterpretada cada vez, se encuentra desligada del autor, y es una realidad metamorfoseada en la experiencia del habitante, en la cual este último se apropia de ella. Esta misma realidad metamorfoseada propone un “yo” que debe ser descubierto por el habitante en la experiencia hermenéutica.

Para Paul Ricoeur interpretar es extraer “el ser en el mundo” que se halla en la obra. Se origina una experiencia entre la obra y la vida del habitante. Ese estado de reconocimiento se da en el cruce de fases del ciclo hermenéutico y en él, se desata aquella posibilidad de reinterpretación del mundo construido independientemente de los agentes que intervienen en su construcción. Así como se cruzan las fases de este ciclo, también lo hace la intencionalidad del arquitecto, como mensaje transmitido, o un anhelo, una suerte de acto de habitar

anticipado que el arquitecto visualiza, a partir de ese excedente de visión que la experiencia dialógica en el proceso de prefiguración se manifiesta. Es su estado de impresión-afección recibida a través de interactuar con el contexto, en esa transmisión de un contenido contextual a través de las fases hermenéuticas de las que el arquitecto también es un sujeto activo, o debiera serlo.

Si bien ese estado de impresión se manifiesta, dentro del ciclo hermenéutico, en la fase prefigurativa en la que el arquitecto es el protagonista (proyecta), lo que se quiere aquí declarar es que su origen se encuentra en una fase anterior, que podríamos llamar fase de “refiguración-creativa”, en la que el mismo arquitecto es también un habitante.

Es entender al arquitecto como un arquitecto-habitante, que reinterpreta el contexto desde su propia experiencia de habitar pero por supuesto, accediendo a ese contexto con una mirada atenta a indagar, relacionar, descubrir, observar e interrogar, a aproximarse, retirarse y así adquirir ese excedente de visión (Bajtín), que abre el proceso a una originalidad basada en comprender el entorno a través de la “experiencia contextual”

Ahora bien, al tratar esta relación como una comunicación, como la transmisión de un mensaje ya desarraigado del arquitecto, lo que se está haciendo es intentar evidenciar una “transmisión de afectos”.

El arquitecto se afecta ante y en un contexto existente en esa “refiguración-creativa” o “experiencia contextual” y luego, afecta a otros a través de lo que hace como consecuencia de aquella comunicación basada en la contemplación, en la proximidad, en la observación, entrando en el contexto para dejarse afectar interpretando a “lo otro”.

Al plantear esta relación como parte del hacer arquitectónico, y en esa conciente postura de un creador de quedar “ante y dentro” simultáneamente, lo que se hace es vincularle concretamente al sistema cíclico hermenéutico.

Si en los términos en que se refiere Paul Ricoeur al ciclo hermenéutico, es posible pasar en un instante de una fase de prefiguración, que será vinculada a la idea, al acto de habitar anticipado, a una segunda fase, más manifestamente intervencionista, que es el acto de construir, para pasar finalmente a la tercera fase, la de refiguración, la relectura de las ciudades y de todos los lugares que se habitan (*Ricoeur; 2002:13*), también esos afectos van transmitiéndose a través de estas tres fases, pues entre la idea, la intervención y la relectura, que puede volver a influir sobre otros proyectos a partir de esa reinterpretación, iniciándose nuevamente el ciclo, debe existir una coherencia basada en los sujetos que participan. El objeto arquitectónico es consecuencia de esta primera relación, pues como dice Ricoeur, la toma de contacto de la convivencia empieza por los relatos de vida que se intercambian entre los sujetos. Esos relatos solo adquieren

sentido en un intercambio de recuerdos (pasado), experiencias (presente) y anhelos (futuro).

Antes de todo proyecto arquitectónico el hombre ha construido porque ha habitado. El arquitecto al plantearse su participación creadora como un estar “ante y dentro” accede a esta toma de contacto en el que, como dice Ricoeur:

el espacio construido es una especie de mezcla entre lugares de vida, que envuelven al cuerpo viviente y un espacio geométrico en tres dimensiones en el que todos los puntos pueden pertenecer a cualquier lugar. Se podría decir que esta modelado al mismo tiempo en el espacio cartesiano, en el espacio geométrico... y en el lugar de vida, el sitio. (Ricoeur; 2002:13).

Es el arquitecto quien a partir de un cruce entre ese espacio geométrico, espacio cartesiano y lugar de vida, puede establecer relaciones de originalidad para un proyecto. Por lo mismo, incluir en la experiencia con ese trinomio las dimensiones sociales del habitar, que permiten encontrar un sentido a esa legibilidad del sitio, nos posibilita entender esa experiencia como una globalidad en la que afectarse y afectar se definen como un decurso hermenéutico. Primero como impresión-afección en la fase de refiguración creativa y luego como expresión-afectación en la fase prefigurativa y configurativa. Finalmente como refiguración del habitante cuando el objeto arquitectónico interviene el contexto.

Reconocer este cruce entre los “afectos” presentes en el decurso creativo de un proyecto arquitectónico y el ciclo hermenéutico, ubica lo dicho anteriormente en un punto que permite hacerse cargo de lo llamado “afecto” desde una estructura hermenéutica.

El “afecto” tiene una expresión en la arquitectura, trascendental a partir de cómo aquello afecta el medio y sus habitantes.

En una de las clases en la ETSAB del año 2005, Josep Muntañola exponía que a partir de la abstracción y la imagen digital la forma arquitectónica va llegando a unas especies de gelatinas. No se huelen ni tocan. Es como si el afecto se abandonara, se perdiera. Prima la devoción por simular, impactar y no por conmover. Prima el deseo de impactar con la imagen por sobre el de conmover al habitante. Se pierde el afecto del arquitecto por el acto de proyectar en relación al lugar, al perderse la posibilidad de reinterpretación con el lugar como contexto socio-físico. Se deshumaniza la relación entre arquitecto, lugar y habitante al no existir un mensaje a transmitir basado en esa vinculación contenida en el ciclo hermenéutico-afectivo. Esto, por la ausencia de un sentido de lugar que el habitante pueda interpretar, en relación al sentido original del mismo propuesto por el arquitecto, al concebirlo como una realidad surgida de la comprensión de un “otro”, receptor del nuevo contexto intervenido.

La perspectiva trashumanista y transmoderna desde la que muchas veces el contexto es víctima, limita las posibilidades de reinterpretación de la obra de arquitectura, al desconocer las variables locales identitarias de un lugar. A esas variables conformadoras de una “identidad”, más que identidad quisiera llamarles en este estudio “rasgos contextuales”, rasgos que definen las particularidades únicas de un lugar y que es posible reconocer, de la misma manera en la que se hablado de contexto físico, histórico y social, hablar también de rasgos físicos, históricos y sociales. En ese sentido es que el arquitecto, además de entenderlo en su fase de reinterpretación de un contexto a intervenir como un modelador de un nuevo lugar, es posible entenderlo también, incluso previamente a su intervención, como un descubridor de rasgos contextuales, hallados estos a través de su “experiencia contextual”, que son una serie de vivencias refigurativas, las propias del arquitecto, con un lugar a intervenir.

Es en este sentido que ese dejarse afectar, para luego afectar el contexto, integra esa componente afectiva al ciclo hermenéutico. Esta se mueve a través del ciclo hermenéutico, desde la prefiguración, pasando por la configuración y afectando en la relectura del contexto en la refiguración, como un mensaje surgido de la experiencia contextual del arquitecto en la que todo se pone en juego.

Pero ¿Cómo se puede comprender esta relación afectiva tanto por parte del arquitecto como del habitante? Por parte del arquitecto, en cuanto es capaz recoger una cantidad de impresiones de lo que tiene ante sus ojos y ante su capacidad de comprensión de una realidad. Y por parte del habitante, en cuanto habita lo que el arquitecto concibe. En ambos casos existe un estado de refiguración. En el caso del arquitecto una relectura conciente (estado contemplativo) de lo que ya existe como contexto social y físico, y en el caso del habitante una reinterpretación de lo construido como contexto en el cual vive.

Entre ambos, en ese cruce, el arquitecto alcanza esa precomprensión definida por Messori, como un valor en la actitud dialógico-hermenéutica desde la que se transmite una intención.

En esa “transmisión de afectos”, la reinterpretación que tiene lugar en el contexto intervenido debiese alcanzar una coherencia tal que las variables involucradas, tanto en la fase de prefiguración como de refiguración, sean consecuentes la una con la otra.

De lo que se habla aquí, es de una suerte de “huella” a seguir dentro del ciclo hermenéutico en ese decurso del proyecto, y que se hace presente siempre a través de la experiencia con lo construido como instante último.

Jacques Derrida¹³ le llama a esa huella “la firma”, que en sus palabras es el acontecer de la obra, el experimentarla, lo que la renueva cada vez en un presente. Derrida habla de esta firma desde un ejemplo que clarifica ese sentido de huella presente, diciendo, por ejemplo, que cuando vemos un cuadro de Van Gogh, el modo en que la obra está impregnada del cuerpo de Van Gogh es irrefutable, es decir, en la obra están las experiencias de su autor, tal como Zumthor se refiere también a sus experiencias de vida, como aquellas que le acompañan y surgen cada vez que se enfrenta a un nuevo proyecto y que le llevan a esa precomprensión del contexto nuevo y presente, o como fue posible encontrarlas en el relato de Fabio Cruz a propósito de su casa de la infancia.

Dice Derrida:

El cuerpo mismo de Van Gogh que impregna sus obras está lo más violentamente implicado e inserto en el momento de pintar... porque no está presente durante el acto, porque el cuerpo mismo se escinde o, digamos, se rompe por la no presencia, por la imposibilidad de identificarse consigo mismo, de ser simplemente Van Gogh.

Y así lo que yo llamaría cuerpo no es una presencia. El cuerpo es una experiencia en el sentido de la palabra más móvil (*voyageur*). Es una experiencia de contexto, de disociación, de dislocaciones. Me refiero a Van Gogh en términos de firma – y no hablo de firma en el sentido de que parezca añadido su nombre, sino en el sentido de que él firma mientras pinta-(...) también arrastra mi propio cuerpo y a algo extremadamente ineluctable, innegable y apasionado. Estoy entregado al cuerpo de Van Gogh como él estaba, arrebatado por la experiencia. ...el tener lugar, el <<estar ahí>>, solo existe a partir de esta obra hecha de trazos que se disloca a sí misma.¹⁴ (Derrida; 1999: 158).

13 Jacques Derrida (1930-2004). Filósofo francés nacido en Argelia. Su obra dio lugar a la escuela de la deconstrucción, una metodología analítica que ha sido aplicada a la literatura, la lingüística, la filosofía, el Derecho y la arquitectura.

14 Jacques Derrida, *No escribo sin luz artificial*, Pag. 158-161. Fragmento de la respuesta a la siguiente pregunta: *El efecto de presencia que siempre me impresiona, y que quizás sea totalmente propio de la pintura, refleja la presencia del cuerpo del artista; por ejemplo, en la textura de las obras de van Gogh. Cuando veo un van Gogh inmediatamente siento su cuerpo, en una forma que no encuentro en la escritura. En cualquier trazo, en cualquier pincelada, existe cierta presencia del artista. ¿no es así?*



Fig 35
La noche estrellada. Vincent
Van Gogh, 1889. Óleo sobre
lienzo. Obra considerada pos-
timpresionista. 73,7 x 92,1 cm.

Para Derrida, la propia experiencia de pintar, su experiencia contextual como pintor, es una presencia del artista a través de la obra. No solo el motivo de lo pintado, sino que el momento de pintar, el estar pintando y en definitiva, todo él, como autor, se transmite a través de su obra en lo que Derrida llama su firma. En este sentido podemos ver con mayor nitidez esa presencia de un autor, que por una parte se constituye como un autor-creador, que pertenece a la obra, y por otra, ese autor-real, que pertenece a la vida, dualidad que Bajtin considera fundamental para poder establecer la relación entre el acto ético y la acción estética. El primero como aquel acto que orienta el proyecto en relación a la vida de quienes se relacionan con ese lugar proyectado, es decir, una coherencia con el contexto, y la segunda, una acción que surge como aquello que compromete una intervención que “completa” el contexto.

En los términos en los que estamos discutiendo el afecto, se trataría de una expresión-afectación, física, la obra misma de Van Gogh, que trae y le revela a otros las impresiones-afecciones del artista que en ese presente de quedar enfrentado a la obra se manifiestan, en una también presente y propia experiencia de impresión-afección para el observador.

Dicho esto en los términos hermenéuticos mencionados anteriormente, la reinterpretación de la obra en su presente es la refiguración de lo entregado por el artista en su propia reinterpretación del contexto antes y durante el acto de pintar. El propio acto de pintar, en este caso, funde el estado prefigurativo de concepción de la obra con el estado configurativo de materialización de la obra a través del cuerpo del artista que pinta. En otras palabras, lo que el artista transmite hermenéuticamente hablando es el motivo de su obra, lo pintado, junto con la experiencia vivida de pintar, que además le permite pintar aquel motivo, conformada esta por todas las experiencias de pintar y además de vida que se reúnen en el acto de pintar una obra en particular.

Derrida continúa diciendo que dado que una obra se define por su firma, la experiencia de la firma de Van Gogh es posible solo si es confirmada cada vez en la experiencia de un observador, quien con su cuerpo se ve inserto en ella, cosa que no ocurre en un instante, sino que puede continuar y comenzar cada vez otra vez, apareciendo una firma cada vez que ocurra un acontecimiento creativo y este sea reinterpretado en la experiencia, en este caso, con la obra. En el caso del arquitecto, cada vez que se disponga ante el contexto de una forma que le permita reinterpretar lo existente, contexto en el que esa huella, que para Derrida en la obra de arte es la firma, en el contexto son las características físicas y sociales, que pueden significar para el arquitecto una experiencia afectiva importante para sus propósitos al descubrir, relacionar y articular esas variables a través del proyecto, y así transmitir una nueva posibilidad de lugar que eventualmente afectará a otros.

Derrida continúa diciendo:

Una obra que es más de lo que significa, que está ahí, que permanece ahí. Del mismo modo que la firma del autor no se limita al nombre del autor, la identidad de la obra no estará necesariamente identificada con el título que recibe en el catálogo. Se le ha dado un nombre, y este nombramiento tiene lugar solo una vez. Así existe una firma para cada obra de arte espacial o visual, que finalmente no es otra cosa que su propia existencia, su <<tener lugar>>, su existencia no presente, la obra como huella, como permanencia. Una obra es siempre inagotable desde ese punto de vista. (Derrida; 1999: 159).

Desde el punto de vista hermenéutico, nos encontramos aquí con esa reinterpretación de la obra “cada vez”, pues esa huella es inagotable en ese encuentro de la intencionalidad del autor basada en la comprensión del contexto a partir de una experiencia con el mismo contexto, antes de la materialización de la obra, con quien es el receptor de esa intencionalidad y experiencia del autor en la obra.

En palabras de Bajtin, ese autor-real y ese autor-creador, fundidos en el sujeto-autor que reinterpreta el contexto a intervenir, transmite su experiencia, su vivencia en el objeto creado, como una nueva posibilidad de reinterpretación del contexto ya intervenido. La coherencia entre la experiencia vivida por el autor como impresión-afección, la obra proyectada (y eventualmente construida) como expresión-afectación (el proyecto es la primera forma de la expresión-afectación) y la reinterpretación del sujeto que la vive como nueva impresión de ese contexto intervenido, en el caso de la arquitectura, el habitante, se encuentra en la capacidad del arquitecto de acceder a lo que se ha llamado una intimidad y proximidad con el contexto.

Así, según Derrida:

No debería confundirse la firma ni con el nombre del autor ni con la autoría, ni con el tipo de obra, pues la firma no es otra cosa que el acontecer de la obra en sí misma, puesto que atestigua en cierto modo- aquí vuelvo a lo que decía sobre el cuerpo del autor- el hecho de que alguien hizo algo, y eso es lo que allí queda. (Derrida; 1999: 160).

Esta concepción de firma como aquello que es una experiencia, lo que acontece en la obra al proyectarla, concebirla y materializarla y que es lo que se ha dejado como huella, transmitida entre la prefiguración hasta la refiguración de la misma, es también lo que se potencia desde los afectos que un creador es capaz de transmitir. Es un actuar conciente y sensible a un acontecer posterior al acontecer del propio autor-creador.

En el caso de la arquitectura, y tomando las palabras de Paul Ricoeur, es un habitar con réplica al proyectar y construir. (*Ricoeur; 2002: 28*). El habitar receptivo y activo implica una atenta lectura del entorno, un activo nuevo aprendizaje de lo tangible (como pueden ser los edificios), y lo intangible (las historias de vida cuya huella llevan los edificios). Hacer que las huellas no sean solamente residuos obsoletos, sino testimonio actualizado del pasado que ya no es pero que ha sido, salvarlo de su no ser más, en eso la arquitectura encuentra su sentido.

Cap. 3 EL AFECTO EN LA EXPERIENCIA CONTEXTUAL

EL AFECTO EN LA EXPERIENCIA CONTEXTUAL

EL AFECTO EN LA CIUDAD

En la discusión en torno al afecto desarrollada en las páginas anteriores, se ha insistido fundamentalmente en plantear una relación entre el concepto de afecto, con un punto de vista arquitectónico relacionado al proceso proyectual, en el que el arquitecto es el protagonista como sujeto determinante de la existencia del proyecto y sus características, en base a las decisiones que le corresponden.

Para eso, el ciclo hermenéutico y la dialogía se han planteado como ejes que pueden estructurar ese modo de actuar, de intervenir el contexto y también de sondear y percibir en ese contexto las variables que pueden incidir en esa intervención, esto desde una perspectiva más conceptual en torno al afecto.

Pero el centro de lo que se quiere conformar en este estudio, es ubicar las dimensiones afectivas principalmente del arquitecto que actúa sobre un determinado lugar desde el origen de un proyecto, como las generadoras de una acción coherente con el contexto. En segundo lugar, ubicar las dimensiones afectivas presentes en el contexto a través de sus habitantes, como determinantes e incidentes en lo que el arquitecto es capaz de proyectar a partir de su experiencia contextual-dialógica.

Se quiere ahora entrar en un campo que podríamos anticipar como más próximo a experiencias, que permitan detectar estas dimensiones desde una interacción espacial con la ciudad.

En ese sentido, lo primero es asumir un punto de vista que valida el hecho de que en el modo en que se percibe la ciudad, existen factores afectivos que

son determinantes al momento de relacionarse con el entorno. Las impresiones (afecciones/sentimientos/invisibles) que la experiencia espacial deja al sujeto, son fundamentales en el modo en que este se comporta con ese mismo espacio y como se expresa una cierta interioridad (afectos/emociones/visibles), tal como se ha expuesto en la discusión en torno al concepto de afecto.

Si aceptamos que estas dimensiones afectivas pueden estar presentes en la ciudad y que son determinantes en la comprensión de lo que un lugar es, podemos asumir como válido que existe, por una parte, una relación afectiva con la ciudad en el modo de habitarla, y por otro, una manifestación de ella en el espacio que puede ser descubierta y considerada al momento de proyectar.

Ángeles Durán lo expresa de la siguiente manera:

La relación afectiva con la ciudad es paralela a la relación cognoscitiva, aunque a veces se adelanta o hace más intensa la una de la otra. Algunas ciudades reciben afectos extensos, casi universales, aunque vayan poco previstos de conocimiento. Otras, o para otros sujetos, condensan percepciones erróneas, proyectivas, y se convierten en objeto de recelos y desamor. Una ciudad capitalina significa para muchos el territorio inhóspito y la sede de los gobiernos centrales; mientras para otros es suma de diferencias, lugar vernáculo, promesa de libertad, testimonio de amistades. (Ángeles-Durán, 1998: 94).

Resulta interesante esta afirmación de Ángeles Durán, en la que se hace evidente la relación planteada entre conocimiento y afecto por parte del sujeto con la ciudad. Cabe destacar que en la discusión en torno al concepto de afecto, esa relación entre afecto y conocimiento Piaget la considera como una condición de la conducta humana. En este caso, la mirada arquitectónica a esa relación resulta aún más clara cuando entendemos que afecto y conocimiento se influyen y son dependientes entre sí. Sobre todo cuando podemos también distinguir en las palabras de Ángeles Durán, una suerte de escala o magnitud afectiva en la que se pueden percibir, por una parte, afectos universales casi sin ningún acompañamiento de aspectos cognoscitivos que racionalicen esa percepción o la expliquen, pues dependen de una dimensión histórica más que de una experiencia propia con la ciudad, y por otro lado, afectos mucho más individuales y específicos que dependen de la experiencia que cada sujeto tiene con el espacio urbano.

También desde el punto de vista con el que Damasio se refiere a los aspectos afectivos, podemos identificar, o más bien relacionar desde la perspectiva arquitectónica, aquellas diferencias entre emoción y sentimiento que determinan el modo en que un habitante se relaciona con el espacio urbano. Tal como menciona Ángeles Durán, los sujetos condensan percepciones que convierten a la ciudad en un objeto detonante, en palabras de Damasio,

de emociones primeras que impresionan al habitante y que dan paso a un proceso interno reactivo ante ese contexto sufrido, que es el de experimentar sentimientos. Ese proceso se manifiesta luego como una serie de expresiones o emociones razonadas que determinan el modo de relacionarse con la ciudad y sus componentes físicos y sociales. Ya sea esta una reacción positiva en la que la propia autenticidad le permite al sujeto redescubrirse en este espacio de posibilidades espaciales, de diferencias y de libertades, o una reacción negativa en la que la ciudad es el lugar de las opresiones, imposibilidad del despliegue de la autenticidad y de falta de oportunidades. Una misma ciudad, un mismo lugar, una misma mezcla de espacios de vida, de variables físicas, puede significar para cada sujeto una ciudad diferente. Disponerse ante esta variabilidad para dejarse afectar por aquellas dimensiones, puede significar para un arquitecto la clave de su propio autodescubrimiento como articulador de un nuevo lugar proyectado.

En los términos concretos con los que se quiere hablar de la emoción y los sentimientos, que ya sabemos son los componentes del afecto entendido como proceso de impresión-expresión, lo que podemos entender de estas palabras, es que aquellas sensaciones internas, provocadas por percepciones externas del sujeto, tienen su manifestación externa “para, con y en” la ciudad. Y si son expresiones de ese tipo tangible, son posibles de recibir, de percibir, de registrar y analizar, son capaces de afectar a ese sujeto autor que se aproxima para conocer (el arquitecto) desde una interacción con la ciudad. Y por supuesto, generando en su propia interioridad, una también propia y personal reinterpretación de ese contexto a través de la experiencia en él.

Esa experiencia contextual de afectarse, proporciona al arquitecto una legibilidad del entorno desde la que obtiene las relaciones que le permiten proyectar con coherencia en ese contexto, transmitiendo a través del proyecto y la obra construida una intencionalidad surgida de su estado de impresión.

Como explica Norberg-Schulz, el ser humano no solo vive o habita en su propio hogar. También vive junto a otros, relacionado a instituciones públicas y en espacios urbanos. Eso implica la necesidad de una identificación más integral, que permita experimentar la pertenencia y la participación. Esa experiencia que hemos llamado contextual, es la que permite acceder a esas variables que el habitante manifiesta cuando en realidad tiene la posibilidad de hacerlo, pero además, cuando el arquitecto se dispone a descubrirlas.

El objeto de esta identificación es la cualidad del lugar, que viene determinada por estructuras tanto naturales como artificiales. Un lugar moderno sigue siendo un lugar en el sentido de que tiene una identidad propia. Al mismo tiempo, no obstante, tiene que estar dotado de una apertura virtual que indique la presencia simultánea de innumerables lugares. (Norberg-Schulz, 2005: 41).

Norberg-Schulz, junto con valorar aquellos factores que determinan la cualidad del lugar en términos de su identidad, atribuye también valor al hecho de que un “lugar moderno” debe poseer una “apertura virtual”, que es la relación con otros lugares. Esa característica moderna de apertura es la que nace del encuentro, en un determinado contexto, del contexto consigo mismo. Es decir, la apertura virtual quiero entenderla como la potencia que la experiencia contextual, conformada por las dimensiones sociales, históricas y físicas articuladas por un arquitecto, es capaz de desatar en el lugar, pues su presencia es la que le permite establecer esos lazos “virtuales” con otros lugares y experiencias; las propias, las de otros en cuanto es capaz de acceder de alguna forma a ellas, y a todas las características del contexto sondeado, desde las más “invisibles” a las más concretas. Para Norberg-Schulz, esa es la forma de concebir “el nuevo lugar moderno”.

Esa forma de entender la experiencia contextual, también tiene implícita la actitud dialógica que se ha definido en este estudio, porque significa entender el lugar no solamente como la suma de sus componentes o de las partes existentes, sino que en su encuentro, surge el sentido desde el cual se vinculan, y este lo determina el arquitecto desde lo que percibe, observa, descubre y relaciona.

Es lo que plantea Bajtin, cuando explica que un todo es mecánico si sus componentes están unidos solamente en el espacio y en el tiempo mediante una relación externa, pero no están impregnados del sentido interior que define y justifica esa forma de relación. Las partes de un todo semejante, aunque estén juntas y se toquen, en sí son ajenas una a otra, afirma Bajtín en su “Estética de la creación verbal” y continúa diciendo:

Tres áreas de la cultura humana- la ciencia, el arte, la vida- cobran unidad sólo en una personalidad que las hace participar en su unidad. Pero su vínculo puede llegar a ser mecánico y externo. Es más, casi siempre es así. El artista y el hombre se unen de una manera ingenua, con frecuencia mecánica, en una sola personalidad; el hombre provisionalmente se retira de la turbación de la vida hacia la creación, al mundo de la inspiración, dulces sonidos y oraciones. ¿Qué es lo que resulta? El arte es demasiado atrevido y autosuficiente, demasiado patético porque no tiene que responsabilizarse por la vida, la cual, por supuesto, no puede seguir a un arte semejante. “Y cómo podríamos seguirlo –dice la vida-; para eso es el arte, y nosotros nos atenemos a la prosa de la existencia”. (Bajtin, 1997: 11).

Si bien aquí Bajtin es estricto en esa separación entre vida y arte, y prácticamente plantea una imposibilidad de relación entre arte y vida, entre existencia y experiencia creativa, entre el sujeto que está en el arte o está en la vida,

también plantea que existe una forma de garantizar el nexo interno entre los elementos de una personalidad, asumamos que la personalidad del arquitecto (por una parte sujeto autor y por otra sujeto viviente), que se dispone a la articulación de las variables de un determinado contexto. Esa garantía es la unidad responsable en esa personalidad.

Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida.

Y es inútil justificar la irresponsabilidad por la “inspiración”. La inspiración que menosprecia la vida y es igualmente subestimada por la vida, no es inspiración sino obsesión. (Bajtin, 1997: 11).

Para Bajtin, tanto el arte como la vida verían facilitada su tarea deshaciéndose de la responsabilidad, porque es más fácil crear sin responsabilizarse por la vida y porque es más fácil vivir sin tomar en cuenta el arte. El arte y la vida por supuesto que no son lo mismo, explica Bajtin, pero deben y pueden constituirse en una unidad dentro de la personalidad responsable del sujeto.

Si consideramos que en el arquitecto esa unidad entre “sujeto creador” y sujeto que “pertenece a la vida”, se tocan e influyen mutuamente con mayor intensidad porque el quehacer del arquitecto es justamente la vida, el dar lugar al acontecer de la vida, esa unidad responsable debe ser mucho más radical aún, casi inevitable, contrariamente a lo que supone ese “vínculo mecánico” que en realidad las separa, para llegar así a “responder con su vida” con aquello que ha vivido y comprendido. La experiencia contextual es una forma de alcanzar esa unidad integral, pues le permite esa mezcla real entre su propia experiencia y la de otros.

En este sentido, el filósofo Daniel Innerarity¹ da cuenta de ese trasfondo más esencial de la experiencia contextual, al plantear que la reflexión filosófica acerca de la moral necesita primero haber experimentado esa moral. Insiste en demostrar que la ética requiere de la percepción, mostrando ésta a la moral en relación a nuestra experiencia vivida del mundo y asegurándonos la organización y estructura de ella.

De nada sirve la enseñanza a menos que haya una preparación previa en el apego a las cosas buenas. El respeto, la responsabilidad, el agradecimiento, la magnanimidad, la constancia, la compasión son virtudes que no pueden ser argumentativamente fundamentadas, sino tan sólo fortalecidas por la argumentación. (Innerarity, 2001: 11).

1 Daniel Innerarity (Bilbao, 1959) es doctor en filosofía y profesor de historia de la filosofía en la Universidad de Zaragoza. Es autor de los libros *Praxis e intersubjetividad*, *Dialéctica de la modernidad*, *Libertad como pasión*, *Hegel y el romanticismo* y *la filosofía como una de las bellas artes*.

Para la experiencia contextual que estamos definiendo en este estudio, como una fuente de estímulos y percepciones que le permiten al arquitecto acceder a una proximidad para “impresionarse” ante el contexto para así, posteriormente “expresar algo”, la argumentación, como dice Innerarity, debe ser una forma de fortalecer aquello que la experiencia ya le ha revelado.

Norberg-Schulz decía que nuestro entorno cotidiano se compone de cosas, más que abstracciones como las moléculas y átomos. Y que actualmente la educación se basa casi exclusivamente en esas abstracciones, y como consecuencia se pierde el sentido de las cosas y la capacidad de retenerlas como algo experimentado, un recuerdo, una sensación (Damasio diría que esto nos aleja de la posibilidad de aprender a reaccionar ante el medio). Sin embargo, esto no significa que se deba rechazar la ciencia y las nuevas tecnologías, que realmente pueden ayudarnos en nuestros objetivos y nos proporcionan medios y herramientas muy efectivos para materializar nuestras ideas, pero en ningún caso pueden reemplazar la experiencia.

Un enfoque fenomenológico puede devolver a la tecnología su verdadera significación y así restablecer la arquitectura como construcción, en el verdadero sentido de la palabra. Por eso decía Heidegger: “Solo cuando somos capaces de habitar, podemos construir”. (Norberg-Schulz, 2005: 249).

La relación propuesta en este estudio entre el quehacer del arquitecto y el afecto en la arquitectura, entendido como ya hemos dicho, por impresiones-afecciones y expresiones-afectaciones, apunta a la definición de una estructura hermenéutica, que para el arquitecto es la relación entre su propia experiencia de habitar con la de otros y en aquello que no le es propio, pero que reconoce desde lo propio. Esto le permite, tal vez no vivenciar aquello que otros viven, pero sí reconocer aquello que otros viven y donde lo viven. Y a partir de esa experiencia contextual, proyectar un objeto arquitectónico que contiene aquellas percepciones que le otorgan sentido a su intervención; pues surge no de una abstracción despojada de lo real, sino que por el contrario, lo real es su origen, su fundamento, lo que en palabras de Innerarity, solo puede ser fortalecida por otros argumentos que puedan confluír al momento de proyectar.

Tal como lo destaca Norberg-Schulz, “habitar” es una relación “poética y fenomenológica”. A partir de esto, afirma que ha de ser necesaria una actitud de “devoción y amor”, si realmente se quiere descubrir y penetrar el significado de las cosas que definen un determinado contexto. La experiencia contextual afectiva que se defiende en este estudio, está alineada con la posibilidad de adoptar esa actitud. Esto puede parecer imposible en una actualidad en la que la apertura hacia lo otro y los otros, el estar accesible a los requerimientos del

mundo, y atento a lo distinto de uno mismo, pareciera ser algo amenazante y una pérdida de autenticidad (*Innerarity*, 2001: 14).

Sin embargo, Norberg-Schulz sostiene que si este tipo de actitud permeable a lo externo a nosotros mismos y nuestros intereses es posible enseñarla, esta puede llegar a ser un fundamento natural para “entender el estar del hombre en el mundo”

y así ya no quedará alienado con respecto a su entorno, sino que poseerá esa conciencia del entorno que es su requisito para construir con significado. (Norberg-Schulz, 2005: 249).

Quisiera, a partir de la discusión planteada hasta aquí en torno al concepto de afecto, como componente en la actitud dialógica y como parte del ciclo hermenéutico dentro del acto de proyectar, insistir en un aspecto de la experiencia contextual a través de la que un arquitecto se afecta ante su entorno. Me refiero a la “observación” como medio de afección ante el contexto a la que es oportuno dedicar algunas ideas.

Y resulta oportuno porque se puede reconocer en ella, una vía de penetración en el significado de las cosas, pues se adentra en aquello en lo que generalmente no nos detenemos, o mejor dicho, de una forma en la que no nos detenemos y en las que no reparamos, pues la observación es un lenguaje que requiere de la experiencia contextual. Entendido desde una mirada más específica, es una vía de impresión-afección para el arquitecto, que le permite descubrir el lugar, interpretarlo desde su experiencia y relacionar variables desde las múltiples posibilidades que se despliegan y cruzan.

En este sentido, aunque Norberg-Schulz se refiere a una obra de arte cuando afirma que esta nunca es fruto de un análisis lógico y no puede entenderse como un compuesto de medios de expresión abstractos, es posible entender que también en sus dichos se refiere a una obra de arquitectura.

Así mismo, una obra de arte y de arquitectura, se basan en una idea que reúne variables que pueden no tener mucha relación unas con otras desde el punto de vista lógico. No todo puede explicarse en términos racionales y científicos. Esas relaciones pueden darse a través de la observación arquitectónica, pues tampoco es una secuencia o argumentación completamente lógica, por el contrario, muchas veces surge como algo completamente inesperado.

Norberg-Schulz termina diciendo en relación a este aspecto, que en el momento en que se transfirieron a la arquitectura los métodos de la ciencia, muchos “arquitectos pseudomodernos” terminaron con la dimensión artística y la redujeron simplemente a la planificación y la construcción.

Como consecuencia de ello, en gran medida la arquitectura moderna ha degenerado en un juego de efectos neoexpresionistas o bien en un rígido formalismo neorracional. En ambos casos se ha perdido la nueva visión y con ello la arquitectura se convierte en enemigo de la vida contemporánea. (Norberg-Schulz, 2005: 42).

En un momento en el que las nuevas tecnologías tienden a dominar por sobre la experiencia real, el escenario parece repetirse, por supuesto que con otras características, complejidades y alcances, pero con las mismas consecuencias amenazantes que pueden llevar a los lugares de vida a convertirse en sitios poco estimulantes y carentes de los rasgos propios, como ya fue discutido en el capítulo inicial de este estudio (El contexto del afecto en la arquitectura).

Comencemos por la definición de observación. El diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, tiene como primer significado para observación, “examinar atentamente”. Luego dice, “Guardar y cumplir exactamente lo que se manda y ordena”. Como tercer significado dice, “advertir, reparar” y por último, “mirar con atención y recato, atisbar”.

En la primera, tercera y cuarta acepción, es clara la definición en cuanto a que la observación corresponde a una actitud de estar ante algo, sondeándolo. Examinar, advertir, reparar, mirar con atención, atisbar. Todas acciones que se cumplen como un gesto de estar dispuesto ante algo, un gesto de interrogación desde la experiencia de conocer algo. Pero la segunda definición nos dice algo más: “Guardar y cumplir lo que se manda y ordena”. ¿Qué orden, que mandato? Pareciera que observar bajo esta definición, ya no dependiera de la autonomía del observador que se dispone a hacerlo, sino que hay una relación con otro de la que depende el asegurar, cuidar, velar, resguardar algo que por esa vía se revela. La observación no sólo corresponde a un acto de interrogación o legibilidad de lo observado, del entorno, sino que ese acto permite adentrarse en lo observado de tal forma, que este revela aquellas dimensiones que le son propias e ineludibles desde lo que aquel observador debe considerar como una componente a “guardar”, o en palabras más estrictas, lo que lo observado “manda u ordena” como dimensiones presentes a cuidar y, desde la perspectiva del arquitecto, muchas veces dimensiones a exaltar y potenciar como aspectos propios de la vida de un lugar, en una suerte de auto-encargo o mandato con el cual resguardar aquella coherencia entre contexto, proyecto y obra construida.

Son esas dimensiones, propias de la que hemos llamado fase de refiguración creativa o de precomprensión en la experiencia contextual, las que determinan el ciclo hermenéutico-afectivo como un proceso creativo de lectura y relectura del contexto, pasando por una fase de proyección de aquello que se considera la forma correcta para los lugares de vida en aquel contexto.

Esta interpretación de observación, en la que se pone en juego lo que Taylor denomina la autenticidad del ser humano, es la que contiene una dimensión dialógica esencial en el acto creativo, desde el punto de vista ético y estético, pues se pone en juego a partir de la consideración de un “otro” (acción dialógica), abriendo aquello que se debe hacer a las externalidades de lo existente en el contexto.

Considero ineludible a partir de lo anterior, al menos el hacer referencia a la observación como una componente de la acción dialógica del arquitecto, pues es una de las formas de diálogo entre el arquitecto y el contexto. Más si consideramos que una de las motivaciones de este estudio, es la experiencia contextual propia y la formación en el oficio de la arquitectura, basada en una metodología proyectual sustentada en la observación que como parte del sistema docente se lleva a cabo en la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Podríamos decir que en esta Escuela, se accede a estos dos oficios a través de la observación. La observación es una actividad profundamente artística, que permite penetrar la realidad de manera siempre nueva y original. A partir de esta postura de pensamiento tomada como fundamento, se desarrollan los diferentes trabajos, estudios y proyectos.

Para ubicarse, diremos que la observación² es más que un informarse; por ejemplo, como mirar hacia afuera para ver cómo amaneció el clima de un nuevo día. También, agregaremos, es más que documentarse; por ejemplo, como para indagar las variables del recorrido de un cierto itinerario, y así acertar con el más breve. La observación es salir a ciudades, campos, montañas, mares, para mirar su orden. Así la observación ve en cualquier parte y en cualquier momento. Ella intenta siempre construir una medida. La medida de un límite del habitar del ser humano, aspectos de los que se hace cargo la arquitectura y el diseño.

Junto a la dimensión antes mencionada, se da otra magnitud propia del acto de observar. Se trata de que una vez detenido se dibuja lo que se ve y a la vez se escribe un pequeño texto en la forma de unas notas que acompañan el

² Esta definición o explicación de observación corresponde en parte a las palabras publicadas en la página web de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, palabras que de tanto en tanto van cambiando a partir la intervención de sus profesores.

dibujo. De esta manera, el dibujo trata de expresar la construcción humana de la ciudad a través de cómo ella se ve y a través del texto escrito, incluso más allá, aquello que no se ve y que corresponde a aquellas impresiones, sensaciones, percepciones, pensamientos, relaciones y recuerdos, que surgen en la experiencia contextual y que tienen relación directa con aquello que se está dibujando. Es aquello que se percibe, se reflexiona, lo que se anticipa y lo que se relaciona, en un acto abierto de síntesis de la realidad contemplada que permite decir algo de aquello contemplado y a la vez habitado. Ese texto trata de expresar, con palabras, en una formulación breve y directa, sin indecisión ni vacilación, otras dimensiones internas de eso que se ve y que nacen en ese instante de detenerse, dibujar y observar en ese aquí y ahora.

Entendido así el acto de observar, podemos considerarlo como un acto de síntesis, de indagación de la realidad física de un lugar, que se manifiesta en un presente que avanza sobre la conformación de aquello que Bajtín denomina ese excedente de visión, propio de la actitud dialógica de afectarse.

En otras palabras, observar para hacer aparecer, ver, nombrar y expresar aquello que completa al contexto en aquello que el mismo es incapaz de completarse y ni siquiera de percibir, pues se lo observa desde una exterioridad imposible de alcanzar para los sujetos que son parte de ese contexto. Como diría Bajtín, yo veo más de otros de lo que ellos ven de sí mismos, pues esos otros son incapaces de ver sus propios rostros, de verse contrastados con lo que está a sus espaldas, de recorrer su cuerpo con la mirada. Estéticamente hablando, un observador sabe más de lo observado que el propio sujeto y contexto observado de sí mismos.

El acto de la observación se practica mediante una actitud en la que dejarse afectar por el contexto significa alcanzar un estado de impresión-afección. Podríamos decir también que a través de la observación se accede al mundo desde una actitud contemplativa, con la que todo lo que en él existe puede ser redescubierto desde la propia reinterpretación de lo contemplado, desde la propia autenticidad, que como nos dice Charles Taylor, en ningún caso atenta contra una construcción integradora de lo “en común”. Es en ese momento de contemplación, en donde quien observa no solo se ubica “ante” lo que contempla sino que es capaz de tener una lectura que le permite situarse “en”, es decir, tener una doble comprensión desde dentro y desde fuera, desde percibir lo que está delante de sus ojos, pero también de lo que está alrededor de su cuerpo, conteniéndolo, y además aproximarse a “otros”, y a como otros, en ese mismo contexto observado, participan de aquella realidad. Estar junto y no solo cerca permite conformar un todo, que vincula las dimensiones que afectan al arquitecto con aquellas que a través de lo que proyecta afectan el contexto.

Es en esta actitud desde la observación en donde se manifiesta la afectación del sujeto que está ante y en lo contemplado. Godofredo Iommi³, poeta, en “Forma y Figura de la Arquitectura”, hace referencia a una vivencia de Claudio Girola⁴, escultor, en Lima, Perú, diciendo lo siguiente:

El se detiene ante la Iglesia de San Francisco y parece que con la mirada baja cada una de las piedras para depositarlas en un chantier y las vuelve a colocar. Es la construcción del AN de la Iglesia de San Francisco, pero ¿qué significa AN. Godofredo dice que no existe traducción al español de la palabra AN, AN dice de ser detenido por la mirada cuando se avanza para ver.

Esa construcción del AN dice de aquella actitud de quien se afecta “ante” lo que contempla para situarse “en” lo contemplado o contexto afectado, o “junto a lo observado”.

Este modo de mirar se podría decir que lleva a quién observa a un estado de tensión, para adquirir una postura y disponerse, en palabras de Bajtin, a descubrir ese excedente de visión propio de la acción estética que es parte de la acción dialógica, pues es la construcción de ese acto de la contemplación el que queda registrado a través del dibujo y de la palabra escrita.

Ese acto de dibujar, permite recorrer lo que se dibuja y preguntarse por aquello dibujado y ser afectado por las relaciones espaciales físicas y sociales que en lo contemplado se revelan. Eso es lo que deja una “impresión” en quien contempla y lo que permite al arquitecto acceder a una “intimidad” presente, pero no evidente.

La consecuencia de esta actitud se manifiesta al momento de proyectar, pues ambas acciones se abordan desde la proposición de un “acto” arquitectónico, como la “expresión” de esa “impresión”.

3 Godofredo Iommi Marini (1917-2001). Poeta argentino. Fundador, junto a un grupo de arquitectos y artistas, del Instituto de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile, fundador de la Ciudad Abierta de Amereida y de las travesías por América.

4 Claudio Girola Iommi (1923-1994). Escultor y artista visual argentino. Claudio Girola perteneció a una familia de connotados artistas, su formación estuvo influenciada por la labor de escultor de su padre. Estudió en Argentina en la Escuela Preparatoria de Bellas Artes Manuel Belgrano y en la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. En 1946 presentó su primera exposición como integrante del grupo Arte Concreto junto a los artistas Alfredo Hlito y Tomás Maldonado. Se radicó en Chile en 1952 y se integró como docente fundador de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso. Como parte de su significativa trayectoria en la Escuela, Claudio Girola inició interesantes e inéditas experiencias artísticas junto a profesores, arquitectos, filósofos e intelectuales ligados a la universidad. Participó en la primera Travesía de 1965 basada en la visión poética de Amereida. Además, fue uno de los fundadores de la Ciudad Abierta de Amereida, lugar en el que junto a estudiantes y colegas, llevó a cabo su labor como escultor y profesor en la carrera de Diseño Gráfico.

El acto, en palabras del arquitecto Rodrigo Saavedra⁵, es más que la acción que pueda ocurrir en el espacio, en la extensión, en un vacío (el acto se propone a través del proyecto y se le da lugar a través de la obra construida), pues va más allá de la sola satisfacción de una necesidad a través del uso. Es más que la solución de un programa venido de la satisfacción de los requerimientos físicos. El acto arquitectónico, es la acción que acontece en un determinado lugar y que pueden llevar al habitante a un estado de emoción.

En la relación entre lo observado, lo proyectado y construido, orientado por el acto, que se manifiesta en el paso de una impresión (afección) del arquitecto a una expresión (afecto) a través del acto de proyectar, es donde el arquitecto es capaz de actuar con devoción por lo que hace.

Respecto de la observación mucho se podría decir, pues es una acción que podríamos reconocer en una multiplicidad de disciplinas, si es que no en todas, cada una entendiéndola y ejerciéndola desde su particularidad, pero es intención de este estudio hablar desde lo que en torno al “afecto en la arquitectura” se consideran definiciones a aportar. Estas abordan la relación entre el arquitecto y el contexto, por el cual se afecta y ante el cual reacciona, afectándolo con su intervención en el espacio. En este sentido, la tesis del arquitecto Mauricio Puentes profundiza extensamente en el concepto de observación y en ella es posible encontrar diferentes puntos de vista en torno a esta capacidad de relacionarse con el entorno.

El arquitecto Mauricio Puentes⁶ explica que una de las primeras interrogantes a propósito de la observación corresponde a Platón. Este, en la República, distingue dos niveles del saber: la opinión y el conocimiento. La opinión depende de cada cual, el conocimiento es uno o una suerte de consenso. La opinión, Platón la refiere a las afirmaciones y declaraciones, que pasan por cada uno, sobre el mundo físico o visible incluyendo a las observaciones y proposiciones de la ciencia. Estas, aunque estén muy documentadas, no pueden entenderse como conocimiento (*Puentes, 2008: 16*), pues son reinterpretaciones o reacciones que basadas en el conocimiento, permiten conformar una particular y propia visión a partir de la experiencia. Este último, como el punto más alto del saber involucra a la razón, más que a la experiencia. Y es la razón la que conduce a las ideas racionales que construyen el mundo. (*Puentes, 2008: 16*).

5 Rodrigo Saavedra Venegas. Arquitecto de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Doctor ETSAB de la Universidad Politécnica de Cataluña. Autor de la tesis doctoral “Las Travesías por América. Aprender arquitectura a través de los viajes” (2004).

6 Mauricio Puentes Riffo. Arquitecto de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Doctor ETSAB de la Universidad Politécnica de Cataluña. Autor de la tesis doctoral “La observación arquitectónica: La periferia efímera de Valparaíso”.

Por una parte podemos decir entonces que el conocimiento es uno, y la opinión, naturalmente tantas como sujetos se relacionan con ese conocimiento o idea concensuada, compartida y universal del contexto. La opinión surge de la interacción con el entorno o experiencia contextual. Salir a la ciudad a observarla, significa autodescubrirse en esa relación particular con el contexto, significa dejar que el proceso de impresión-afección propio de una experiencia contextual nos emocione, en palabras de Damasio, para desencadenar una reacción posterior refiguradora a partir del proceso interno de sentir y luego de expresar emociones. Son estas últimas reacciones las que visibilizan el proceso de observación, que en el arquitecto que observa parten dejando como huella un croquis, un texto que le acompaña y que posteriormente pueden, en el caso de desencadenarse un proceso proyectual, manifestarse en trazos, dibujos, ideas, que van formalizando un proyecto arquitectónico.

Puentes agrega que teniendo en consideración la afirmación hecha por Platón, la observación no tendría como objetivo la construcción de un determinado conocimiento. El acto de observar es un medio que permite construir una afirmación sobre el contexto físico, que tiene como consecuencia una comprensión propia y particular del mismo: un nuevo conocimiento auténtico, individual, sustentado en la experiencia contextual y las impresiones que este deja en el observador. Esa impresión, en palabras de Platón, sería la opinión, una suerte de reacción interior (para Damasio sentimientos) del sujeto que observa y que trae aparejada una reacción ante el mundo observado, que eventualmente se manifiesta como una expresión (según Damasio, emociones) y que constituyen la respuesta razonada a la experiencia contextual.

Si para Platón la comprensión es el sustento de la razón, para Damasio el sentimiento es el sustento de la emoción. Para un arquitecto, podríamos decir que la afección en el contexto, es el sustento de su capacidad de afectarlo a través de su intervención. O que la impresión ante el espacio habitado, el sustento de la expresión que es idea, proyecto y construcción de un nuevo contexto intervenido. En palabras de Ricoeur, la experiencia contextual como refiguración del arquitecto sería el sustento de la prefiguración de un determinado lugar.

Observar es un acto de percepciones y sensaciones, de percibir y sentir, un acto compuesto de reaccionar ante el contexto con una serie de emociones generadas por el percibir innato, de experimentar sentimientos, internos, y de expresar una segunda serie de emociones mucho más razonadas que las primeras, es decir, observar supera por mucho el sentido de la vista. Incluso podríamos afirmar que se observa con todo el cuerpo y todos sus sentidos. La observación es un acto revelador para el propio observador de sí mismo en su

relación con el mundo y que permite revelar singularidades del contexto que al pasar por la impresión y expresión del observador, adquieren una originalidad que se sustenta en esa también única y original experiencia contextual y que son capaces de ser transmitidas a otros a través de un proyecto, pues este es, en esencia, la síntesis de ese proceso de impresión manifestado en la expresión tangible y codificada de un proyecto que anticipa un nuevo contexto o lugar.

Atendiendo a lo antes dicho respecto de que la observación acontece a través de un concierto de todos los sentidos, y siendo más específicos, es posible afirmar que así como el sentido de la vista permite ver, el tacto tocar, el oído oír, el olfato oler y el gusto saborear, observar significa “dejarse afectar”, al constituirse esta como la síntesis de esa experiencia contextual del “examinar, advertir, reparar, mirar con atención, atisbar” y de ese “guardar y cumplir con una orden”, que en una interpretación de aquello que la definición de la Real Academia Española de la Lengua dice, corresponde a un orden que surge del proceso de relacionarse con el medio y dejarse afectar por sus variables. Es decir, una orden o mandato autoimpuesto a partir de una autodefinition y reinterpretación que el observador hace del contexto.

La síntesis de la realidad contextual a través de la observación como un concierto de todos los sentidos orientados en la experiencia contextual, Juhani Pallasmaa la entiende desde el concepto de hapticidad⁷, concepto que designa todo aquello que tiene relación con el contacto.

Pallasmaa manifiesta que la esencia misma de la experiencia vivida, está moldeada por la hapticidad y por la visión periférica desenfocada. La visión enfocada, dice, nos enfrenta con el mundo, mientras que la periférica nos envuelve en la carne del mundo. (*Pallasmaa, 2006: 10*).

En palabras de Puentes, no hay que considerar la observación como un sentido más, pues ella no es un sentido físico como cada uno de los sentidos independientes el uno del otro, sino que la observación es un sentido que concentra a todos los demás y que requiere de cada uno de ellos en un proceso de percepción. Es quizás por esto que el sentido de la observación es más un acto, en el que para poder aprehender el entorno que rodea al observador, se requiere una condición especial entre espacio y tiempo: la permanencia.

Todo proceso reflexivo a la luz de la observación requiere de un estado mental, no es solo la vista por la vista ni el oído por el oído. El paso del mirar al ver se produce porque la observación requiere de un proceso intelectual que

7 La palabra “hapticidad” no está incluida en el diccionario de la Real Academia Española y proviene del griego *háptō* (tocar, relativo al tacto). Algunos teóricos como Herbert Read asignan al significado de la palabra ‘háptica’ otros alcances, aludiendo con ella también al conjunto de sensaciones no visuales y no auditivas que experimenta un individuo. Por ejemplo, la sensación del tacto.

relaciona el ver con el estar. Y este relacionar es lo que permite luego vincular, y por esto construir. (Puentes, 2008:24).

Ese proceso intelectual al que Puentes describe como un pasar del sentir de los sentidos al percibir, que es la forma de aprehender el entorno “permaneciendo”, se corresponde con el proceso de pasar del sentir, al que Damasio asigna características interiores, invisibles, al emocionarse, al que Damasio asigna características tangibles, pues son la manifestación física de ese proceso de afectarse. Es decir, el sentir no es una condición que permite al observador relacionarse con el medio, pero sí el emocionarse, pues son esas características físicas del comportamiento, llamémosle una gestualidad, la que dispone a quien observa ante lo observado.

Lo que surge en forma de dibujo, lo que se escribe en forma de una nota que lo acompaña y el estado reinterpretativo que nace en esa determinada condición de estar observando, es parte del proceso de afectarse y de impresión ante el contexto. Más aún, ese pasar de los sentidos al percibir, involucra no solo la experiencia contextual que afecta al observador en ese presente de observar, sino que confluyen en ella otras y muchas experiencias contextuales que el observador posee en una suerte de puesta en juego de sus memorias y conocimientos, que son parte de ese “proceso intelectual”, propio de esa segunda serie de emociones razonadas descritas por Damasio como reacciones aprendidas, más elaboradas que las reacciones reflejas (emociones primeras) al surgir de una interacción de experiencias anteriores.

Es decir, afectarse es también la elaboración de la respuesta física individual ante una “impresión” (afección) frente al contexto, una reacción creada, de alineamiento de esos diferentes aspectos sentidos, una especie de afinación de lo sentido en forma de percepción, para luego “expresar” (afectación) en forma de acciones físicas una respuesta capaz de intervenir el contexto.

Así, la observación arquitectónica es el registro de esa respuesta primera, razonada, elaborada. Una huella de ese estado contemplativo individual de lectura del entorno, el que da paso luego a una formulación compleja a través del proyecto arquitectónico que anticipa, prevé y prefigura la forma que afectará a aquel contexto.

Desde la perspectiva dialógica planteada por Bajtín, esa refiguración individual del observador ante el contexto a partir de su experiencia contextual, es la construcción de aquello que también Bajtín define como su propio cronotopo, es decir, su propia y auténtica interpretación del tiempo y espacio en el que se observa y desde el que se observa.

Así, el proceso de impresión-afección corresponde a un estado original, individual, que se manifiesta posteriormente como un acto de expresión-

afectación, que incluye a otros, pues adquiere sentido en cuanto se transforma en posibilidad de un nuevo contexto.

El planteamiento de Bajtín respecto de esta condición cronotópica en la acción de contemplación del contexto, apunta a la determinación de lo que el denomina un sobrante de visión con respecto al “otro” o a “lo otro” que se observa. Esa situación determina una excepcionalidad individual, auténtica respecto de la relación del observador con el contexto. En palabras de Bajtín es:

El conjunto de aquellos actos internos y externos que tan solo yo puedo realizar con respecto al otro y que son absolutamente inaccesibles al otro desde su lugar: son actos que completan al otro en los aspectos donde él mismo no puede completarse. Estos actos pueden ser infinitamente heterogéneos porque dependen de la heterogeneidad infinita de las situaciones vitales en las que tanto yo como el otro nos ubicamos en determinado momento. (Bajtín; 1990: 29).

En sus palabras es posible reconocer también esa interrelación entre sujeto observador y contexto observado, como una originalidad dependiente del proceso de percibir y sentir, a partir del proceso de impresionarse y de expresar, o de afectarse y afectar.

La experiencia contextual a través de la que el arquitecto es capaz de afectarse, posee además una particularidad fundamental, que determina la consecuencia entre la fase de refiguración del arquitecto o precomprensión y la siguiente fase de prefiguración de un proyecto. Esta se refiere a que la experiencia contextual no plantea una distancia entre sujeto y contexto, sino que son uno.

Pallasmaa también valora la experiencia real con el contexto a intervenir. Incluso no solamente se refiere a la experiencia en el lugar; también incluye experiencias como la del el dibujo a mano, y la confección de maquetas, pues considera que estas colocan al proyectista en un contacto háptico con el objeto o el espacio que esos lenguajes del proyecto involucran. Agrega que “en nuestra imaginación el objeto se sujeta con la mano y se mantiene simultáneamente dentro de la cabeza, y nuestros cuerpos modelan la imagen figurada y proyectada físicamente” y que la obra creativa requiere de “identificación, empatía y compasión corporales y mentales”.

Para Pallasmaa:

Un factor destacable en la experiencia de envolver la espacialidad, la interioridad y la hapticidad es la supresión deliberada de la visión nítida y enfocada. Este tema apenas ha entrado en el discurso teórico arquitectónico, puesto que la teoría arquitectónica continúa estando interesada en la visión enfocada, en la intencionalidad conciente y en la representación en perspectiva. (Pallasmaa; 2006: 12).

A partir de lo afirmado por Pallasmaa, la pregunta por el afecto en la arquitectura puede resultar mucho más clara, pues lo que se ha querido poner en juego en este estudio es más precisamente esa relación entre aquello que podría considerarse una variable intangible de la relación con el sujeto y su entorno, y los sentidos que se manifiestan físicamente en esa relación. La hapticidad definida por Pallasmaa como esa supresión deliberada de la visión nítida, para poner en valor los demás sentidos con los que se siente y percibe el entorno, permiten entender con mayor claridad el hecho de que el afectarse y afectar involucra una serie de otras formas de relación con el contexto, que pasan por variables físicas externas y otras internas. Y como ya se ha dicho, unas relacionadas con el proceso de experimentar emociones, expresadas como rasgos y otras relacionadas con el proceso de sentir, percibir e impresionarse. Y ambas, impresión-afección y expresión-afectación, entendidas como un proceso que permite “ver más”, es decir, incrementar ese estado de excepcionalidad orientado hacia alcanzar el excedente de visión propio de un acto creativo.

Cabe mencionar que la discusión en torno al concepto de afecto, se ha analizado principalmente desde la perspectiva del sujeto que tiene por función articular las variables del contexto y orientarlas con una determinada intencionalidad, producto de su experiencia contextual hacia la definición de un proyecto. Es el arquitecto quién define ese decurso, pero es evidente que las definiciones que se han ido tratando también corresponden a un proceso propio de todo ser humano.

Es importante mencionar esto, pues si bien por momentos se puede entrar en aspectos que se ubican desde la perspectiva del habitante, estas podríamos considerarlas como un mensaje o contenido contextual que el arquitecto, a través de su propia experiencia y reinterpretación, es capaz de aprehender y transformar en materia arquitectónica a través de un ciclo hermenéutico-afectivo.

No se trata aquí de considerar al arquitecto como el único articulador del contexto que se interviene, sino que de valorar la posibilidad de interacción del arquitecto con el contexto existente, como una forma de alcanzar una coherencia entre su interpretación del entorno, el contexto existente, el habitante, el lugar y el proyecto que anticipa un nuevo contexto. Es proponer un ciclo que sirva al arquitecto como una plataforma de interacción con el contexto y que permita incorporar en él diferentes variables, propias de esa interacción con el medio a través de los diferentes sentidos.

Esta posibilidad de “plataforma conceptual”, de relaciones contextuales, apunta a incorporar una mayor cantidad de variables en torno a lo que Pallasmaa defiende cuando dice que la calidad de una realidad arquitectónica, parece

estar condicionada fundamentalmente a la existencia de esa mayor cantidad de sensibilidades o hapticidad, determinada esta última por la visión periférica que desarrolla el sujeto en el espacio. Insiste en que una de las razones por las que los escenarios arquitectónicos y urbanos actuales hacen que nos sintamos como unos forasteros, en comparación con el compromiso emocional contundente de los escenarios históricos y naturales, es su pobreza en el campo de la visión periférica. (*Pallasmaa; 2006: 12*).

Existen variables que los arquitectos han dejado de considerar al momento de proyectar, concentrando sus esfuerzos muchas veces en la predominancia de unas por encima de otras. En este sentido, manifestándose muchas veces también una preferencia por aspectos estéticos, formales, tecnologías de diseño y abandonando el objetivo principal de la arquitectura, que es el de configurar los lugares de vida del ser humano, lo que también es el origen del acto de proyectar.

La arquitectura, como todas las artes, afirma Pallasmaa, tiene que habérselas con cuestiones de la existencia del ser humano en el espacio y el tiempo, y “expresa” y atiende a la existencia humana en el mundo. La arquitectura está de esta forma profundamente comprometida con cuestiones metafísicas del yo y del mundo, que van más allá de los aspectos más concretos y tangibles del contexto, pues determina “cuestiones de la interioridad y la exterioridad, del tiempo y de la duración, de la vida y de la muerte”.

La arquitectura es el instrumento principal de nuestra relación con el tiempo y el espacio y de nuestra forma de dar una medida humana a esas dimensiones; domestica el espacio eterno y el tiempo infinito para que la humanidad lo tolere, lo habite y lo comprenda. (*Pallasmaa; 2006: 16*).

EXPERIENCIAS CONTEXTUALES AFECTIVAS PROPIAS

En este capítulo, me permitiré exponer algunas experiencias, que se presentarán en un discurso que insistirá con mayor frecuencia en un relato en primera persona. Esto porque al ser experiencias, tienen la característica de ser próximas en varios sentidos: Física, en cuanto fueron percibidas con mi propio cuerpo y todo lo que ello involucra en términos concretos; mentalmente al constituirse en una experiencia de la que surgen reflexiones, ideas, imágenes que como hecho vivido se transforman en aspectos originales que se funden con otras experiencias; histórica, en cuanto también se funden con otras experiencias que requieren del reconocimiento de las huellas propias que otras experiencias han dejado, así mismo las del lugar y la de otros, lo que a su vez requiere de la reinterpretación del contexto y por lo tanto, son fruto no solo de una reflexión, sino que contienen la huella del cuerpo presente en el que recuerdos, conversaciones, recorridos, el registro escrito y dibujos son parte de una sola imagen que vincula, relaciona y nombra⁸.

Por otro lado, el relato en primera persona puedo considerarlo también una forma de aproximación contextual, que para el lector puede resultar

8 Recordemos que Damasio define el afecto como una serie de acciones y reacciones en las que se perciben determinados estímulos que, aunque sean los mismos, nos hacen reaccionar de maneras diversas. Esa reacción si bien inicialmente puede manifestarse de forma similar (experimentar sentimientos), implica necesariamente reaccionar en cada persona de diferente forma pues la reacción si bien puede ser parecida en sus aspectos reflejos, luego depende de las experiencias con las que cada uno ha aprendido a reaccionar, es decir, una reacción emocional más razonada que la primera y por lo tanto creativa (emoción, visible, concreta) en la que se ponen en juego los diferentes lenguajes de expresión. La observación quiero entenderla como parte de esa multiplicidad de lenguajes de expresión y como tal, dependiente de la autenticidad de quién la ejerce, de su cuerpo, mente y modos de relacionarse con su entorno.

también, y espero así sea, de una mayor proximidad a la experiencia que se desea transmitir, pues si bien en esas experiencias los lugares y objetos con los que se articulan pertenecen a un contexto concreto y compartido, lo que de ellas surge es muy propio y se constituye como aquella “subjetividad” particular, que cada uno de nosotros puede tener de forma diferente cada vez.

Ese “cada vez” lo considero parte de aquella sensibilidad que puede abrir desde la experiencia contextual una multiplicidad de posibilidades al proyecto, que superan por mucho los aspectos más cuantitativos. El concepto de afecto tratado en este estudio se ubica en ese ámbito.

El propio Giedion afirmó que la nueva sensibilidad era el verdadero origen del arte moderno, pero esa nueva sensibilidad, Norberg-Schulz la consideró un concepto vago, al que necesariamente habría que reemplazar por una “teoría más precisa del significado”.

En el pasado el significado era una cuestión de lenguaje, estilo y tradición, y por ello, una posibilidad comúnmente compartida. Por el contrario, el Movimiento Moderno creía que el significado surgiría espontáneamente de cada situación singular. (Norberg-Schulz, 2005: 230).

Agrega además que nuestro entorno, incluso el más cotidiano, aunque parezca obvio, está compuesto de cosas, más que de abstracciones⁹, que tal vez ayudan a explicar esas cosas, pero no necesariamente definen el como nos relacionamos con esas cosas (también personas).

Por eso resulta relevante la crítica que hace cuando explica que en nuestros días, la educación está basada fuertemente en la abstracción, y eso ha traído como consecuencia directa la pérdida del sentido de las cosas y de la capacidad para “conservarlas por medio de imágenes”, lo que en este estudio serían desafecciones y por lo tanto, una descontextualización de las experiencias¹⁰.

El año 2007, y a propósito de este estudio, hice una pregunta sencilla en relación a la observación y a sus implicaciones en el actuar del arquitecto y el diseñador, y de cómo esa acción de observar comparece y aporta experiencia al observador.

9 Norberg-Schulz pone como ejemplo de esas abstracciones que nos ayudan a comprender el mundo, las moléculas y átomos, que si bien son una realidad de lo que compone ese mundo, lo son dentro de un campo abstracto que en realidad no determina la forma en que se expresan en el contexto las relaciones entre las cosas, sino que solamente ayudan a explicarlo en aquello que se aleja de la comprensión sensitiva.

10 *Esto no supone un rechazo de la ciencia y la tecnología. Para los griegos techné significaba producir y se correspondía con poiesis, creación, revelación. “La esencia de la tecnología no es en absoluto tecnológica”-decía Heidegger- porque “la tecnología es un modo de revelación y el desvelamiento, donde aparece la alétheia, la verdad.” Un enfoque fenomenológico puede devolver a la tecnología su verdadera significación y así restablecer la arquitectura como construcción, en e verdadero sentido de la palabra. Por eso decía Heidegger: “Solo cuando somos capaces de habitar, podemos construir”. (Norberg-Schulz, 2005: 249).*

Esa pregunta me llevó a indagar entre el grupo de arquitectos y diseñadores de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso una respuesta. La intención, sencillamente fue la de descubrir, a partir de sus respuestas, alguna coordenada común que permitiera entenderla como un lenguaje basado en la experiencia misma y no alienado de ella, y además conocer si en las respuestas había, junto con alguna característica común que seguramente existiría, alguna característica particular, auténtica, propia de la experiencia contextual que cada uno tiene al observar y que le permite una autodefinición en el acto de observar.

Para constituirse como un lenguaje de expresión, el acto de observar debería entenderse también como una acción replicable en la que su medida viene a ser una ecuación entre cuerpo, tiempo y espacio, a la que cualquiera pueda acceder.

De esta manera, la pregunta formulada a cada uno de los arquitectos y diseñadores que en aquella ocasión del 2007 se encontraban reunidos fue: ¿Qué es la observación? y/o ¿Quién es un observador?

Los textos que a continuación se presentan, son la respuesta recogida, de forma anónima, en un breve acto de interrogación a cada uno de los profesores arquitectos y diseñadores.

Sujeto 1

El observador.

Admira, maravilla, contempla, cae en la cuenta, elogia, se sorprende, siente estupor, siente curiosidad, descubre.

Sujeto 2

La observación.

La he llamado desde hace muchos años, elogio. Este nombre surge a la luz de la “Phalene¹¹ del árbol”, realizada en el campo próximo a Paris en que se dice que los poetas hicieron una ronda en torno al árbol y lo elogiaron recitando de memoria poemas propios y ajenos. Al término del acto phalenico, el relato dice que vieron al árbol “como por primera vez”.

Sujeto 3

El observador.

Cuatro notas primeras sobre aquel que observa: el observador

Sale a observar, va, recorre, busca. Es aquel con ánimo para vencer aquello que lo retiene.

Va en silencio, atento, con esa tensión abierta a lo que vendrá, atento al encuentro. Es aquel que va en contemplación.

Va también en cierto retiro, aquel que tiene esa capacidad de abstracción. Que pide de un cierto desprendimiento de lo propio para atender a lo lejano.

Va con perspicacia, esa que es capaz de reunir, de relacionar, vincular aquello que se da apenas por señas, señas separadas o distantes que solo se reúnen

11 Phalene es el nombre que se da al “acto poético”. En capítulos venideros explicitarán más características de este nombre en relación al acto poético.

porque existe un trabajo que se da gratuitamente. Esto lo oímos en la palabra dicha poéticamente, creo recordarla también:

Tuve que volver vano el oír
para mirar a una de esas almas surtas
que escucharla
pedía con la mano” (Dante, el purgatorio, canto)

Sujeto 4

El observador.

El observador ante todo se silencia. Se otorga el espacio vasto para colocarse. Esta en un punto cero que le permite girar sobre si mismo. Enfoca y finalmente queda dentro de su objeto observado. Cada vez ejerce, ejercita, este trance para observar. Sabe, de antemano, que si no lo realiza, no quedará ubicado. En ese acto queda desprendido de todo prejuicio.

Sujeto 5

Observar.

Salir a leer detenidamente lo que tenemos ante los ojos. Un detenerse que es un ir demoradamente mirando por entre las cosas. Es una interlocución con el espacio y las cosas que en el están. Observar es conformarse primeramente una abertura así, este mirar detenido, haciendo una abertura, para nombrar, que es llamar a existir.

Sujeto 6

El observador.

El observador se detiene, se sale de si mismo, da algunos pasos hacia atrás, y se ve en el mundo entero por vez primera.

Sujeto 7

El observador.

Es capaz de regalar, y que confiando en las Nereidas viaja a regalar. El observador conoce muy bien el cuento del “pequeño nutria” y lo transmite cuando es del caso. El observador quiere que todos los habitantes de nuestras ciudades cuiden sus lugares y reconozcan su identidad. Al observador le preocupa que no se sepa nada de la filogénesis. El observador debiese educar en el ver la vida, el habitar y la gente.

El observador debe ser un educador del pueblo. Debe estar insistiendo en ver, decir la gente que vea, que elogie y que vea sus propias virtudes. El observador es un educador del observar. Educa la mirada del ciudadano, mirando a su lugar, hacia un bien, hacia su propia vida en particular, aquí en Valparaíso.

Sujeto 8

El observador. Un observador.

¿Quién es un observador? es quien observa y ¿Cómo observa? Con sus sentidos y su mente. Podríamos decir con todo y ¿Qué observa? El transcurrir, el acontecer de la vida cotidiana, de todos los días ordinarios y extraordinarios. Nosotros, los arquitectos y diseñadores, el acontecer de la vida en el espacio.

¿Por qué observar? Para saber, conocer, descubrir, ir más allá, y responder a la necesidad de la curiosidad que luego fluye por la vertiente de los oficios.

Sujeto 9

El observador.

El que se retira avanzando, ubicando los lugares en su presente aparecimiento.

Sujeto 10

El observador.

El observador se ubica ante el mundo con la ingenuidad de un ojo que quiere ver como por primera vez aquello cotidiano y habitual. En ese gesto, de observar dibujando, el tiempo cambia, lo observado se recorre con la demora de quien sabe que de tanto demorarse se revelará aquel secreto contenido en el trozo de mundo que se observa. Algo que está allí, pero que no es evidente. Esto requiere de esa disponibilidad para demorarse. Y ese momento, estar atento al nacimiento de aquella palabra inesperada que reúne, vincula, nombra. Observar, le regala a la vida lo inesperado, y los oficios de la arquitectura son capaces de dar forma a ese regalo, para hacerlo parte del mundo.

Las opiniones anteriores permiten distinguir en este grupo de 10 personas consultadas, que tienen permanentemente una relación con la observación arquitectónica a través de sus propios estudios y la enseñanza, que la observación arquitectónica no solo corresponde a una acción de extracción de algo que se encuentra en un determinado lugar, o de descubrir algo que se encuentra presente en un lugar pero que no es evidente, sino que es la construcción de la experiencia contextual, es un acto reflexivo que permite decir algo no dicho, afirmar algo propio, una certeza auténtica que surge de relacionar lo existente con lo propio.

UNA EXPERIENCIA CON JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER

Resulta interesante, mas no una sorpresa, reconocer un pensamiento similar en cada definición de observación, pues se trata de una suerte de lenguaje común, tanto de la forma de enseñanza de la arquitectura y el diseño en esta escuela, como del ejercicio del oficio del arquitecto y el diseñador. Y resulta también interesante y más sorprendente, el hecho de que cada una de esas definiciones con parámetros comunes viene acompañada de una suerte de relato, comentario, afirmación o experiencia propia en relación a la observación. Definir a través de una experiencia individual aquello que se considera un valor común, revela cierta necesidad de la experiencia contextual como una forma de expresión de un modo de sentir y percibir, de impresionarse y expresar, que es

en esencia el haber tenido una experiencia en el acto de observar.

Esto, desde la perspectiva que plantea Merleau-Ponty, es hacer del cuerpo humano el centro del mundo de la experiencia para poder referirse a él, para decir algo de ese mundo que nos afecta y en el que actuamos.

Es a través de nuestros cuerpos como centros vivientes de intencionalidad que escogemos nuestro mundo y que nuestro mundo nos escoge a nosotros. (Pallasmaa; 2006: 42).

En las palabras de Merleau-Ponty que Pallasmaa utiliza para referirse al cuerpo como vía de afección, este es al mundo lo que el corazón es al organismo, manteniendo el espectáculo visible constantemente vivo y dinámico.

Se trata de la idea de la imagen o esquema del cuerpo como el centro de integración. Nuestros cuerpos y movimientos están en interacción constante con el entorno; el mundo y el yo se informan y se redefinen constantemente el uno al otro. El precepto del cuerpo y la imagen del mundo pasan a ser una única experiencia existencial continua; no existe el cuerpo separado de su domicilio en el espacio, y no hay espacio que no esté relacionado con la imagen inconsciente del yo perceptivo. (Pallasmaa; 2006: 42).

El cuerpo y sus sentidos como centro de integración y reinterpretación del contexto, es la vía por la que la impresión-afección redefine ese contexto, como un campo en el que la expresión-afectación se manifiesta bajo alguna forma física que da cuenta de esa experiencia contextual.

Habitar hace referencia a una relación poética y fenomenológica con el mundo, explica Norberg-Schulz, haciendo referencia a lo que Heidegger llama *Andenken*, que literalmente significa acordarse, pensar con devoción, e insiste en que se requiere una actitud de devoción y amor para penetrar en el significado de las cosas, y si esta actitud se enseña desde la infancia, puede transformarse en el “fundamento natural para que el hombre entienda su estar en el mundo”.

Y así ya no quedará alienado con respecto a su entorno, sino que poseerá esa conciencia del entorno que es su requisito para construir con significado. Por tanto, la fenomenología, en el sentido de la conciencia del entorno, debería convertirse en el centro acumulativo de la educación. (Norberg-Schulz, 2005: 250).

Seguramente existen muchos casos o ejemplos que pueden resultar clarificadores de esta relación entre la experiencia y conciencia del entorno, y a partir de ello “construir con significado”, o más precisamente “afectarse y afectar”, impresionarse y expresar a partir de una experiencia contextual.

Entre ellos, el arte pictórico en muchas de sus manifestaciones, tal vez es uno de los más nítidos, pues en él se trata del peso mismo y específico de la mano del autor, de un contacto directo que podemos asumir, es la interpretación de algún estado o imagen, de alguna situación vivida o recuerdo, o relaciones de colores, formas y trazos. Lo cierto es que es la expresión directa del sujeto creador, producto de algún estado de impresión en el que la vista es la predominante, pero también en el que el cuerpo se encuentra completamente involucrado, o como dice Derrida a propósito de la obra de Van Gogh, el cuerpo del artista presente en su obra y además arrastrando a ella al propio “cuerpo del observador”.

Sin querer entrar en un campo en el que puedo no ser el más idóneo y sin desear interpretar una obra, sí quisiera referirme a una experiencia vivida con un autor y su obra en particular. Relatarla tal cuál ocurrió es una certeza, una experiencia en la que esa relación entre impresión y expresión en la que el autor se sumergió, me evidenció ese estado de autoconmoción en la búsqueda de un estado reinterpretativo a partir de “dislocar” los sentidos para “ver de otra manera”, y a su vez, en este caso particularmente, pintar aquello percibido.

El año 2005, en una visita a la sala de exposiciones de la CaixaForum de Barcelona, para ver la exposición que mostraba la relación entre Joseph Mallord William Turner y la ciudad de Venecia a través de sus obras, observando y dibujando sus acuarelas y oleos, pude ver, o más bien explicarme aquella relación del pintor con un modo de relacionarse con lo que pintó y el porqué de algunas de sus pinturas.

En sus tres viajes a Venecia pintó gran cantidad de obras. Y en sus vistas de Venecia la ya conocida forma de representar la luz y destellos que desvanecen la figuración de lo que seguramente contemplaba realmente, aparece como una abundancia de colores muy claros y tonalidades de blancos. Su pintura ha sido considerada como el previo romántico del impresionismo.



Fig 36
W. Turner: Venecia desde el
pórtico de Santa María della
Salute", 1835.

Una de las vistas de Venecia me resultó particularmente inquietante, por la aparente menor cantidad de trazos. Mi recuerdo al momento de escribir este relato, es el de un lienzo más blanco y pálido de lo que al parecer es, y realmente viendo la luz representada por Turner, por lo que se le reconoce como un maestro de la luz.

Miré y remiré el lienzo intentando descubrir más nítidamente el paisaje, en un afán de reconocimiento de lo que pintaba y el por qué de ese paisaje tan “desprovisto” de Venecia, tan ausente de Ciudad.

Para mi sorpresa descubro la respuesta en la reseña que acompaña esa obra en particular. Explicaba en breves palabras que Turner, antes de pintar esta obra, se pasó algunos días en la habitación de su hotel, con puertas y ventanas cerradas, en la oscuridad, para dejar que la ausencia de luz le afectara. Una vez transcurrido el tiempo suficiente, algunos días después, abrió las ventanas que daban a la ciudad y pintó. Miré nuevamente el lienzo, y con esa información pude unir, recomponer, o en palabras de Derridá, pude ser “arrastrado” a ese estado de impresión expresada en este lienzo, a lo que seguramente fue ese destello encandilador que recibió Turner al momento de abrir la ventana de su hotel. Su expresión, está compuesta por sutiles trazos representando lo que eran perfiles de ciudad, una suerte de skyline entre el abundante blanco que representaba ese golpe de luz en los ojos del artista.



Fig 37
W. Turner: La Salute y La
Aduana, 1839

La actitud de Turner consigo mismo, de esta forma aparece como una actitud de afección ante el medio, contemplar la ciudad pero no desde una abstracción de la imagen, sino desde una experiencia que realmente afectó sus sentidos resulta sorprendente. El resultado, una obra por decir lo menos particular, a ratos indescifrable que además permite comprender su estado emocional, entendiéndolo como una condición física, concreta. Afectarse para afectar a otros con su intervención. Dar cuenta de un estado de impresión expresado en un lienzo.

Expresión pictórica muy diferente es la que Canaletto, también en Venecia, casi 100 años antes que Turner, registraba en sus lienzos naturalistas que querían ser la fidelidad a la ciudad registrada por sus ojos, pero en verdad más que a sus ojos, a su razonamiento de lo que sus ojos le dictaban al ubicarse y disponerse en una condición en la que Venecia era Venecia. En el caso de Turner podríamos decir que lo que vemos en esta obra mencionada es el cuerpo de Turner a través de su impresión-afección, estimulada por una experiencia contextual que a través de esa dislocación del sentido de la vista por medio de una acción excepcional, pone los sentidos en un estado que le permite refigurar lo que seguramente vio muchas veces antes.



Fig 38
Canaletto (naturalismo): La
Regata Vista da Ca'Foscari
,1729

La serie de pinturas de Turner que posteriormente fui dibujando ya no me resultaron distantes, sino que las recibí como la transmisión de un estado físico del que yo participaba en mi estado presente. Un estado sensitivo que traspasó como un mensaje físico el tiempo para revelarme su propia afección afectando la mía. No se trataba ya de ver un paisaje representado en el lienzo, sino de padecer el estado emocional de Turner. La obra ha sido el medio. Desde el punto de vista dialógico, Turner me ha puesto en su lugar de afección a través de lo que en los términos de Ricoeur sería una obra, que como dimensión configurada, ha vinculado el estado prefigurativo y refigurativo de la Venecia vivida por Turner desde la ventana de su hotel, hace más de 170 años, con mi propio estado refigurativo de un estímulo sentido en mis ojos. De alguna forma se ha traspasado la sensación física de ese encandilamiento y no una total abstracción del paisaje pintado. Puedo ponerme en su lugar además de racionalizar su obra. Puedo ver desde el encandilamiento y no solo la imagen del paisaje pintado. Afecto y conocimiento se revelan juntos en la experiencia de observar.

En la comparación entre estas obras de Canaletto y de Turner, es posible comprobar la afirmación de Merleau-Ponty cuando dice que en ese esfuerzo por representar el mundo tal como lo vivimos, tal como lo captamos en la experiencia vivida, el arte clásico “vuela en mil pedazos”. La enseñanza clásica de la pintura está basada en la perspectiva en la que, por ejemplo, un pintor en presencia de un paisaje, decide poner sobre su lienzo la representación

convencional de lo que ve. Mira un árbol cercano, luego mira lo que está mas lejos, luego fija su mirada en el horizonte, y dependiendo del punto que fije, la apariencia de los objetos es modificada continuamente.

En su tela el pintor se las arreglará para no hacer figurar más que un acuerdo entre las diversas visiones, se esforzará por encontrar un común denominador a todas esas percepciones atribuyendo a cada objeto no el tamaño y los colores y el aspecto que presenta cuando el pintor las mira sino un tamaño y un aspecto convencional (Merleau-Ponty, 20:2003).

De esta forma, el resultado de la obra es un aspecto apacible, respetuoso, producto de una mirada fija y sin sobresaltos. Quien la observa está distanciado y sin compromiso, está “en buena compañía” y la mirada recorre con facilidad el paisaje reproducido. Pero no es así como el entorno, el contexto, se nos ofrece a los sentidos.

La forma en que el contexto nos afecta a través de los sentidos, genera múltiples sensaciones generando sentimientos internos y emociones externas, que si por fuera se manifiestan como un solo rasgo corporal, en realidad corresponde a múltiples estímulos que nos impresionan, pero conjugados como una sola expresión. La manera en que describe Merleau-Ponty esa forma de pintar figurativa y naturalista, en la que se racionaliza el paisaje para hacer desaparecer sus “sobresaltos”, podríamos definirlos como una desafección, una indiferencia con aquellas impresiones propias de quien está presente en ese paisaje y se deja afectar. Al hacerlo, evita la posibilidad de transmitir esas impresiones y expresarlas a través de su obra para afectar a otros.

Los dibujos y observaciones que a continuación se presentan, fueron una aproximación a ese contacto con la pintura de Turner, que no quiere adivinar la ciudad que surge tenue entre los trazos, una Venecia “representada”, sino que quiere ser un contacto con lo que el cuerpo e impresiones de Turner “presentan” en una obra que tiene su propia magnitud, está completa como experiencia, es en un presente que revela su verdadera magnitud, y no depende del paisaje real que se encuentra en otro sitio, sino de su “aquí y ahora” de la obra.



Fig 39
Observación: Vista de Venecia.
Acuarela. La indefinición de
detalles de los edificios. Apare-
ce más una masa de ciudad que
adquiere su orden en la luz en
su relación con el agua del canal
representada por el blanco del la
tela. Es la luz de la ciudad en un
ordenamiento con el agua, de
formas más que de líneas.



Fig 40
Observación: Iglesia de San
Steffano desde el río del Santí-
simo. Capturar los trazos de una
acuarela que es la luz percibida
y no la forma figurada conforma
un total que acentúa el punto de
vista del autor al ser sensación
e imagen. Representación de
las formas y presentación de lo
percibido.

Fig 41

Observación: El extremo superior del Gran Canal, con San Simone Picolo en la oscuridad. La máxima luminosidad pareciera estar en el agua, la que deja suspendida a la ciudad en el claro de la tela. Cielo y agua se funden para fortalecer el apareamiento frontal de la profundidad del canal.



*El extremo superior del gran canal,
con San Simone Picolo, en la oscuridad.*

Fig 42

Observación: Al parecer un atardecer. La luminosidad invade el blanco en las sombras achuradas e insistidas por los trazos. El dibujo queda suspendido en el lienzo. Es el resplandor de la luz nocturna.



*La luz invade el blanco en las sombras.
El dibujo se suspende en el papel.*

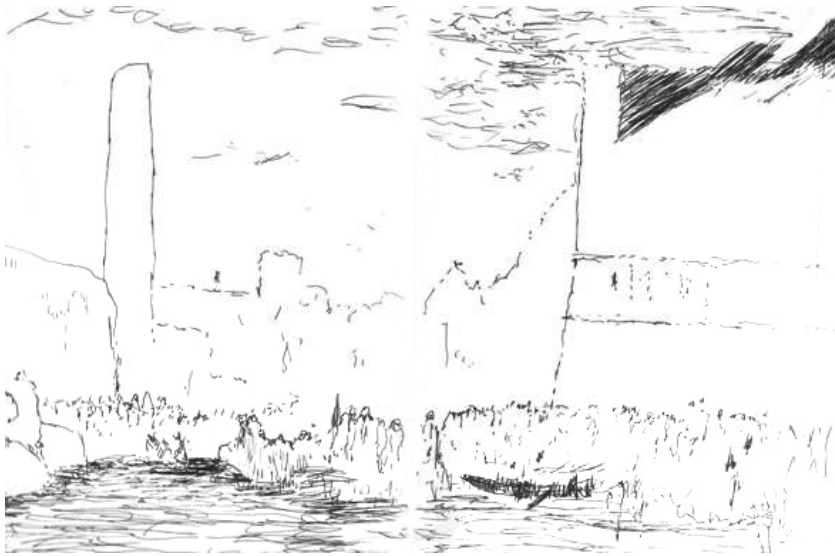


Fig 43
Observación: Venecia. La Piazzeta durante la ceremonia de la borda del buque con el mar. El brillo del canal sostiene una ciudad verticalizada en trazos tenues que la alejan del ojo que recoge lo próximo. El barullo de lo inmediato del canal se traduce en una vibración del trazo.

La experiencia con Turner me permite reflexionar ahora acerca de ese proceso de ser afectado por el contexto. Una impresión que se manifiesta físicamente con una obra, que es la expresión de ese acto de sentir y de experimentar emociones. Impresiones internas y emociones externas, físicas. Lo que acompaña ese estado emocional es la obra, que es el presente material de la experiencia contextual y que puede llegar a otros. Contiene en esencia los rasgos contextuales del estado de afección-impresión y es en forma y materialidad el estado expresivo-afectivo, que se relaciona con el cuerpo de quién experimenta la obra, recibiendo ese mensaje o padeciendo su presente.

En la obra de Turner se trata de la eliminación del encuadre de la imagen y la posición estratégica para confrontar sus sentidos con el mundo recogido en sus lienzos, adquiriendo un modo excepcional de impresionarse para expresar esos registros sensitivos. (*Pallasmaa; 2006: 34*).

Esta manera de entender el contenido afectivo de la experiencia contextual y de cómo ella puede formar parte del proceso de reinterpretación o refiguración del contexto, a partir de la transmisión de un determinado contenido prefigurativo a través de la obra configurada, es parte de la lectura que de la ciudad se puede hacer. Esto como una forma de desciframiento reinterpretativo de ese contexto sondeado y que permite alcanzar, desde el punto de vista del afecto planteado en este estudio, una disposición sensible no solo más intensa, sino más diversa, abierta a posibilidades que se definen en el modo en el que la experiencia contextual acontece. Esta, primeramente y como ya hemos dicho, definida como una actitud dialógica con el contexto, que

puede llevar a una comprensión del espacio urbano, en el caso del arquitecto, como un campo que se debate entre sensibilizaciones y desensibilizaciones.

Se trata, desde un punto de vista poético, que será expuesto más adelante, de dejar que lo inesperado se manifieste a través de una suerte de dislocación de los hábitos con los que se está en un determinado lugar y que puede hacer más rica la experiencia contextual.

Para avanzar algo más en estas afirmaciones, revisemos lo que el sociólogo Richard Sennett¹² define como desensibilización del espacio urbano.

UNA EXPERIENCIA DE RICHARD SENNETT CON WILLIAM HOGARTH¹³

En los planteamientos de Sennett, podemos encontrar una manera de ir entendiendo la relación entre conducta, espacio urbano y legibilidad del mismo a través de la experiencia contextual.

Sennett se encuentra con una legibilidad del espacio urbano, pero de aquello que en una primera instancia puede ser considerado como lo invisible, conformado por lo que el mismo Sennett llama los sentimientos de los habitantes en la ciudad, pero visibles en sus gestos, que en palabras de Damasio serían las emociones, manifestaciones físicas, que ocupan un lugar. Estos vienen a ser “rasgos contextuales”, que van definiendo la identidad de un lugar a través de una amalgama de identidades y características de la diversidad de presencias en el contexto. Esto, Sennett lo expone a través de una mirada al movimiento en la ciudad, argumentando que en la actualidad, somos capaces de viajar a velocidades que nuestros antepasados ni siquiera podían concebir y que por esta razón perdemos la posibilidad de afectarnos.

Para un arquitecto esto es fundamental, pues en la experiencia contextual reconocer esas relaciones en el espacio a través de la presencia de otros, le permite relacionar esas variables presentes y fijarlas como parte de su propia impresión, en una suerte de “demora” en el contexto sondeado. Esto se hace aún más necesario en un entorno en el que esa posibilidad de demora y aproximación en la ciudad contemporánea es mucho más difícil.

12 Richard Sennett. (Chicago 1943). Sociólogo. Sus obras tratan principalmente los temas relacionados a los vínculos sociales en el entorno urbano y los efectos de la vida urbana en las personas en el mundo actual. En este estudio los libros que más se utilizaron son *Carne y piedra*, *El declive del hombre público* y *El respeto*.

13 William Hogarth. (Londres 1697-1764). Artista, grabador, ilustrador y pintor satírico. Su obra incluye el retrato realista hasta pinturas caricaturistas. En gran parte de su obra se burla de las costumbres y la política contemporáneos (Una sátira social y política).

Las tecnologías relacionadas con el movimiento han posibilitado que los enclaves humanos rebasen los congestionados centros y se extiendan hacia el espacio periférico. El espacio se ha convertido así en un medio para el fin del movimiento puro. El aspecto del espacio urbano convertido en esclavo de estas posibilidades de movimiento es necesariamente neutro. A medida que el espacio urbano se convierte en una mera función del movimiento, también se hace menos estimulante. La condición física del cuerpo que viaja refuerza esta sensación de desconexión respecto del espacio. El cuerpo se mueve pasivamente, desensibilizado en el espacio, hacia destinos situados en una geografía urbana fragmentada y discontinua. (Sennett; 1997: 20).

Sennett evidencia la situación general de un ciudadano que se mueve en el espacio urbano, y por lo tanto desde el punto de vista del viajero. Pero también se reconoce ese estado de esclavitud del espacio en función del movimiento, que somete no solo a aquellos que se mueven, sino también a quienes permanecen y que dejan de tener la posibilidad de fortalecer sus experiencias con la ciudad desde una afección más rica, diversa y positiva.

Sennett define este estado de desensibilización como una “liberación de resistencia”, que lleva aparejado el temor al roce, lo que no nos deja alcanzar una real proximidad, fundamental para lograr una actitud dialógica con el medio físico y social. Y además, relaciona esa condición a las tecnologías que nos mantienen en una suerte de estado menos sensitivo con el medio y que nos aleja de la posibilidad de sentir más estímulos.

Nuevamente esta situación es fundamental para la comprensión que un arquitecto puede alcanzar con el contexto, pues en la posibilidad de ponerse en el lugar del habitante, padecer de alguna forma ciertos estímulos y experimentar la carencia de otros tantos, también se abre la posibilidad de afectarse para posteriormente, a través de esa experiencia razonada, afectar positivamente a través de lo que proyecta.

Junto a esta crítica, Sennett realiza además un ejercicio de contemplación, de lectura desde la imagen de una situación físico-social, que le permite tener una postura dialógica ante lo que contempla en una imagen, que registra la realidad y la representa, experiencia en algo similar a la que yo mismo tuve con Turner y sus pinturas de Venecia. Lo similar, es que a través de la obra, un autor es capaz de transmitir una percepción y quien la contempla reconocer lo percibido. En el caso de Turner un encandilamiento en aquel acto de pintar desde la habitación del hotel y en el caso de Hogarth, una serie de relaciones sociales.

Se trata de dos grabados de William Hogarth realizados en 1751. El primero titulado *Beer Street* y el segundo, *Gin Lane*. Ambos reflejan dos situaciones del Londres de la época, que tienen relación con este roce en la ciudad.

Explica Sennett que Beer Street muestra a un grupo de personas que están sentadas juntas bebiendo cerveza, mientras los hombres pasan el brazo por los hombros de las mujeres. La imagen resulta graciosa, alegre, “pintoresca” si se quiere, en lo que para Sennett es ese roce positivo en el espacio urbano.



Fig 44
Beer Street, grabado de Hogarth de Paris en 1751.

Y agrega que para Hogarth, los cuerpos que se tocaban eran signo de conexión y orden sociales, de la misma manera que hoy en las ciudades pequeñas una persona puede acercarse y tomar de la mano o del brazo a otra para hablar seriamente de algo. Mientras que Gin Lane, contrariamente, muestra una escena social en la que las principales figuras que la conforman están aisladas, borrachas de Ginebra; la gente que aparece en Gin Lane carece de sensación corpórea de los demás, o de las escaleras, los bancos y los edificios de la calle. Incluso es posible ver un bebé cayendo por las escaleras sin mucha reacción de los demás personajes en la escena.

Esta falta de contacto físico era la imagen que Hogarth tenía del espacio urbano.



Fig 45
Gin Lane, grabado de Hogarth
de Paris en 1751.

Según Sennett en su mirada a estos grabados, la concepción de Hogarth del orden y el desorden corporal en las ciudades, era muy distinta de la que el constructor de comunidades cerradas proporciona hoy a unos habitantes temerosos de las multitudes. Hoy día, el orden significa falta de contacto. Las realidades sensibles y ricas en estímulos y la actividad corporal en el espacio, han protagonizado una erosión tan aguda que la sociedad parece un fenómeno histórico único. La señal de esta situación puede evidenciarse en las formas en que los ciudadanos como multitud van cambiando.

Si una vez existió una masa de cuerpos estrechamente unidos a los centros de las ciudades, la muchedumbre hoy en día se ha dispersado(...)En la multitud moderna la presencia física de los otros seres humanos es sentida como algo amenazante. (Sennett; 1997: 23).

Es en esta capacidad de lectura de una “imagen de ciudad”, en donde se quiere marcar una primera aproximación al reconocimiento de una actitud sensible de quién lee, de quien mira, contempla, reconoce, y es capaz de llevar esa lectura del espacio y de las relaciones físicas y sociales que en él ocurren, junto a su contexto histórico, al campo arquitectónico. Pero esta lectura no solo quiere mirarse desde un punto de vista pasivo en el que quien observa toma

distancia de lo contemplado, por el contrario, lo que se quiere evidenciar es que también es un estado de comunicación entre ambos puntos de vista. Se está “ante y a la vez en”. En esa doble actitud es donde se incorpora lo que podemos llamar el ciclo del afecto o ciclo afectivo, en el ciclo hermenéutico de prefiguración, configuración y refiguración. Es decir, la relación entre arquitecto y habitante a través del proyecto.

Esta breve reseña a Sennett, si bien contiene aspectos que plantean contenidos de sensibilización en el espacio urbano que podrían llevar a entender que se está cambiando el punto de vista del afecto, trasladándolo al punto de vista del habitante en la ciudad, en realidad lo que propone es ubicar los términos y conceptos tratados en la relación entre arquitecto y habitante a través de la legibilidad del contexto, y por medio de ello, situar el rol del arquitecto en una perspectiva en la que su capacidad de afectarse es capaz también de leer aquellos aspectos de sensibilización y desensibilización de la ciudad, en los que él es capaz de intervenir a través de sus acciones proyectuales.

Insistiendo en que el tema del afecto en la arquitectura, si bien puede aparecer por momentos con una cierta distancia al campo arquitectónico más concreto, tiene entre sus objetivos el preguntarse por el cómo estas dimensiones afectivas se manifiestan en el modo de comprender el proceso proyectivo arquitectónico como una relación entre el arquitecto, el lugar y el habitante.

El ciclo hermenéutico lo plantea como la transmisión de un mensaje o intencionalidad contextual, dirigida a un tercero y el lugar. La dialógica le aporta una dimensión ético-estética, en que la comprensión del contexto pone en relación las variables que lo conforman, desde la capacidad del arquitecto como sujeto articulador de ellas. En ambos casos, la posibilidad de transmisión de esa intención y de reinterpretación del contexto, pasan por la capacidad de afectarse y afectar y estas dos condiciones del sujeto, a su vez, por la capacidad de sentir, percibir, experimentar sentimientos y expresar emociones en el espacio urbano, entendidas estas desde los aspectos más tangibles que en la discusión en torno al afecto se han planteado, como componentes de una acción creativa.

Para Jan Gehl, resulta difícil establecer con precisión qué significa la vida entre los edificios en relación con la necesidad de contacto entre las personas, y si esa significación es difícil, más debe serlo la significación que para un arquitecto compromete lo que es capaz de percibir en el contexto que se propone intervenir con sus proyectos. Para Gehl las oportunidades de contacto social en una ciudad, permiten estar entre otras personas, verlas, oírlas, y por lo tanto, “experimentar como otra gente se desenvuelve en diversas situaciones”. Entendiendo la experiencia junto a otros como una posibilidad de autodescubrimiento y reinterpretación de un determinado lugar, no podemos dejar

de reconocer que la experiencia también se puede transformar en una fuente de originalidad al momento de comprender lo que debemos hacer desde el punto de vista arquitectónico. En ese sentido, preguntarse por las dimensiones afectivas que involucran al arquitecto en su relación con el entorno, son el fundamento de este estudio. Como el mismo Gehl dice:

Estos modestos contactos de ver y oír deben examinarse en relación con otras formas de contacto y como parte de todo el abanico de actividades sociales, desde los contactos más sencillos y evasivos a las relaciones más complejas con implicancias emocionales. (Jan Gehl, 2006: 23).

Estar con otras personas en un lugar y recibir estímulos constituyen experiencias positivas, alternativas al actuar sin esos estímulos, es decir, en soledad. Una acción estética puede acontecer en esa soledad del autor creador (un artista por ejemplo), pero para el arquitecto, que tiene como fuente de sus acciones el conformar los lugares para otros, esa soledad del acto creativo significa falta de contacto y una posible descontextualización de su proyecto. Y si bien “no estamos necesariamente con una persona determinada”, agrega Gehl, sí estamos con otros”. Y así, a diferencia de un observador pasivo que no se involucra, que observa las experiencias de otras personas en la televisión, en películas, o se “informa” por medio de otras vías que intentan reemplazar las experiencias, en los espacios públicos el propio individuo está presente, participa, tal vez en pequeña medida o en gran medida, pero en definitiva participa. Y de esta forma, como explica Gehl:

La oportunidad de ver y oír a otras personas en una ciudad o un barrio residencial también implica una oferta de valiosa información sobre el entorno social que nos rodea, en general, y sobre gente con la que vivimos o trabajamos, en particular (...).

Además de transmitir información sobre el mundo social externo, la oportunidad de ver y oír a otras personas también puede proporcionar ideas e inspiración para actuar. Nos sentimos inspirados cuando vemos a otros en acción. (Jan Gehl, 2006: 29).

A continuación quisiera exponer dos experiencias que puedo calificar como experiencias contextuales, que me permitieron esa reinterpretación de un lugar desde una nueva perspectiva, que por una parte corresponde a una legibilidad de la relación entre habitante y lugar, es decir una relación dialógica con la ciudad, y por otra entrar en un estado de afección ante aquello que como habitante me permite poner en juego: mi cuerpo, mis sentimientos, emociones, memorias y relaciones.

Todas esas variables que se ponen en juego, en conjunto, se ubican dentro de la secuencia en que un arquitecto avanza en sus acciones creativas en un orden hermenéutico. Es una relación entre las impresiones propias de la fase de precomprensión y en menor grado de prefiguración, y las expresiones propias del proceso de prefiguración y configuración. Siendo la fase de prefiguración (proyecto) una fase de transición entre la idea y el objeto construido, esta recoge aspectos que provienen de la fase de precomprensión (impresiones-afecciones), pero que su vez alimentan el proyecto, que en realidad es también una forma de expresión (expresión-afectación) y que define el como el objeto final afecta o interviene el contexto. Este aspecto será planteado más adelante para graficar el ciclo hermenéutico-afectivo mencionado en capítulos anteriores.

Las experiencias que se presentan a continuación, puedo reconocerlas como vivencias “aprehendidas” desde la observación y las asumo como esa posibilidad de “demora” y “proximidad” con el contexto, en este caso dos ciudades visitadas en las que fue posible conocer e interpretar lo visitado. Se trata aquí de revisar la experiencia contextual como una fase de precomprensión, incluso en un estado carente de un encargo arquitectónico. pues consiste en una experiencia vivida que podría contribuir a experiencias futuras: una memoria.

UNA EXPERIENCIA CONTEXTUAL CON BARCELONA

Exponer un croquis, un dibujo y sus observaciones, me parece que en el caso de este estudio puede ser más significativo en cuanto esa exposición se contextualiza en la experiencia en la que aquel dibujo tuvo lugar.

Se trata de la siguiente experiencia.

En septiembre del año 2004 comenzó la fase de investigación del doctorado que motiva este estudio lo que me llevó a Barcelona. Viví allí durante un año. Como todo nuevo ciudadano, o que quiere serlo, me primera labor fue la de encontrar un lugar para vivir. Después de un mes en esto y de vivir pasajera en algunos lugares, alquilo un departamento ubicado en la Avenida Gaudí, una de las avenidas diagonales que quiebran la ortogonalidad del trazado de la ciudad, el Ensanche, pues el trazado antiguo, en el centro, nos muestra aún esa traza irregular y estrecha del medioevo. Para mi sorpresa, a 5 manzanas desde mi nueva residencia está la Iglesia de la Sagrada Familia, si no la mayor obra de Antoni Gaudí, el arquitecto catalán, al menos la más difundida. Esta remata la avenida en uno de sus extremos, que durante el día está llena de diversas actividades, con cafés, restaurantes, tiendas de souvenirs y en términos generales, un gran paseo. Para mí, en la reciente conformación

de una rutina en una ciudad desconocida, esta gran obra comienza a hacerse cotidiana, doméstica y familiar; cada día que pasa la miro menos, paso junto a ella pero con la naturalidad cada vez más acentuada de un residente que deja de mirar lo que ha mirado muchas veces. En esta condición, fui cada día postergando una detención mayor ante ella para dibujarla y visitarla, pues en el momento en que reparaba en esta situación, aún restaba casi medio año de permanencia por lo que podía permitirme esperar. Junto a este reparo, en esa familiaridad de la jornada diaria amparada por esta iglesia, decido dibujarla casi en un afán por forzar el acto de la observación, disponirme cual faena de estudio a conocerla realmente en ese estado de visitante que mira por primera vez. Disponerse a eso requiere de ese estado de “mirar como por primera vez” que la observación permite. El dibujo y la observación son el lenguaje por el que lo contemplado reaparece, se revela nuevamente.

Así, salgo una tarde a dibujarla. Me detengo frente a su fachada, la del Nacimiento, naturalmente llamada así por los motivos, símbolos y ornamentos que aluden a los pasajes bíblicos de la natividad de Jesucristo. Y escribo lo siguiente:

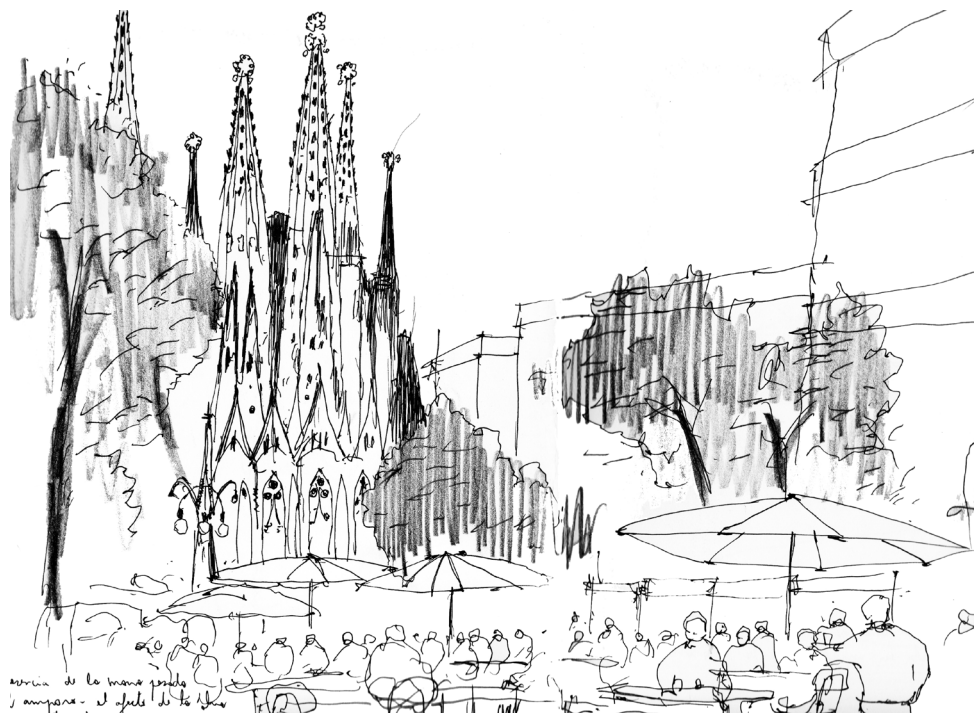


Fig 46
Desde la Avenida Gaudí hacia la fachada de la Sagrada familia su tamaño conforma un ábside público en el que el acontecer de la avenida queda resguardado. Es un interior público en el que la referencia es visual y perceptual. En un sentido subjetivo es un espacio de amabilidad social.



Fig 47
En la fachada no distingo sus elementos constructivos, no porque no estén o no quieran ser mostrados, sino porque lo que aparece en proximidad son relatos. El relato, el símbolo hace desaparecer el elemento.

Al dibujar, mi línea no sigue elementos que permitan prever el dibujo, ordenar el avance de la línea que dibuja elementos constructivos o formas “adivinables”. Cuando se dibuja en la ciudad pareciera que la vista cada vez se levanta menos para remirar porque comienzo a recordar, a apropiarme de lo visto. En este caso no. Mi línea va siguiendo los cuerpos de estos relatos. Mi dibujo llega al vano de la entrada, de las puertas de la iglesia. Pero el vano no es el vacío que deja el umbral, sino la ausencia de relato. El habitante, sea este visitante, turista o vecino es quien completa ese relato al quedar ante la fachada contemplando, se hace parte accediendo a una intimidad de la obra.

Que ha ocurrido. Aunque la sagrada familia no ha sido terminada aún, ella ya tiene su ser “templo”, su contemple, la fachada se culmina cada vez que se habita, que es habitada desde la ciudad. Distingo un gesto de devoción del arquitecto por su obra que a través de ella me permite decir que, independientemente de la veracidad histórica de esto, es una certeza el que Gaudí esté relatándonos su relación con la obra. El relato en las formas presentes en la fachada es el de una historia conocida a través de los pasajes bíblicos, reconozco aquello, y lo voy siguiendo y adivinando, pero además está esa historia relatada por Gaudí cuando se habita la fachada. El habitante queda incluido en una suerte de completitud del relato cada vez.

Cobran sentido en esta interpretación las palabras de Merleau-Ponty cuando dice que el espacio no es ya ese medio de los objetos o cosas simultá-

neas que domina un supuesto “observador absoluto” que se encuentra cercano de la misma manera a todas esas cosas, sin punto de vista, sin cuerpo, sin situación espacial, en otras palabras, observando solamente con los ojos de la razón y el conocimiento, con la pura inteligencia, sino que se trata de un espacio sensible al corazón donde el observador también está situado, cercano a las cosas y otros seres y orgánicamente ligados unos a otros y con el lugar. (Merleau-Ponty; 2003: 22).

Y agrega:

Es posible que un tiempo consagrado a la medida técnica, y como devorado por la cantidad, agrega Paulhan, el pintor cubista célebre a su manera, en un espacio acordado no tanto a nuestra inteligencia como a nuestro corazón, alguna sorda boda y reconciliación del mundo con el hombre. (Merleau-Ponty; 2003: 22).

Esa relación entre cuerpo y lugar es donde se juega la posibilidad de reinterpretación del contexto por parte del arquitecto. La comprensión de la ciudad como extensión de sensibilidades, de relaciones físicas que afectan al individuo en su interioridad y que se manifiestan externamente como gestos, pueden dar lugar a una acción estética que incluye aquellas variables y que son asequibles al arquitecto en su propio estado de afección, previo y simultáneo al acto de proyectar.

En mi experiencia contextual con la Sagrada Familia, me fue posible como observador reconocer su intervención espacial a través de mi propia interpretación del lugar a través de la experiencia con la obra.



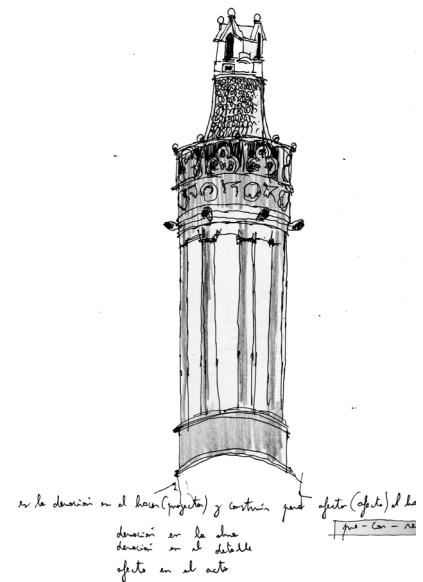
Fig 48
Vista de la fachada del Hospital San Pau desde la Avenida Gaudí.



Fig 49
Vista de una de las fachadas interiores de los pabellones del Hospital San Pau.



Fig 50
Los elementos de los pabellones surgen como formas seductoras a la mirada que retienen en el patio como una demora durante el paseo.



Pero continuó exponiendo un poco más de esa experiencia.

Y en aquella oportunidad escribí:

En avenida Gaudí. La ciudad se retrae, cuando en un espacio en que los cuerpos distanciados para pasear son reunidos ante los tamaños contemplados. El largo de la avenida, libre para caminar, con el Hospital San Pau y la Sagrada

Familia como extremos visibles que miden ese suelo, lo hacen un interior en lo público. Incluso dentro de los patios del hospital, con su aire de plaza, entre médicos, auxiliares, convalecientes y sus visitas, que pasean o meriendan, surge un espacio de ciudad, un espacio urbano cuya real medida se da en la proximidad que permite reconocer gestos, miradas, atenciones, modos, en una medida que casi es la que me “obliga” a saludar a quienes comparten conmigo ese lugar.

Podría decir que Barcelona tiene una arquitectura que incorpora el exterior, pero no quiero ir más lejos de lo que los sentidos aquí y ahora me muestran. En estos patios del hospital, con sus formas que se contemplan, no neutras, seductoras en sus colores, voluptuosidades y brillos. Son detalles ofrecidos para el que está al aire libre. En el otro extremo, en sintonía con el hospital pero de otra manera, con su relato conocido, Sagrada Familia. En esa distancia de cuerpo a cuerpo hay una proximidad en lo común de estar ante la ciudad. De ser individuos se pasa a compartir el ser paseantes, amparados por este fragmento interior de ciudad, con una avenida llena de detenciones que hacen del contacto con otros (niños, ancianos, turistas, jóvenes, trabajadores) algo positivo, parte de ese paseo, no una dificultad. Se está ante y dentro a la vez.

El dibujo y la observación son el lenguaje que me llevan a tener una intimidad con lo que está delante de mis ojos y que rodea mi cuerpo. Si atendemos a lo dicho en el inicio de este estudio respecto del afecto y recordamos aquellas primeras definiciones de Afecto, una “actitud, gesto o ademán que acompaña la expresión de sentimientos”; y afección, una “impresión que hace una cosa en otra causando en ella alteración o mudanza”, puedo decir que el dibujo y la observación son un lenguaje a través del cuál un arquitecto puede “impresionarse” ante lo que le rodea, ante lo que contempla, para recoger de ese contexto sondeado “un secreto”. Aquello contemplado deja de tener esa familiaridad que muchas veces le hace desaparecer, para nuevamente adquirir una originalidad, germen del proceso creativo al transformarse en la “expresión” de ese estado interno.

Como dice también Merleau-Ponty, muchas veces los hechos que nos regala la experiencia, están sometidos por la ciencia a un análisis que no podemos esperar que alguna vez termine por cerrarse o concluirse, puesto que ella se ubica en una dimensión de la observación que no tiene límites y porque esta siempre es posible seguir completándola más allá de lo que es un determinado momento. (*Merleau-Ponty; 2003: 13*). La observación científica avanza, sigue en búsqueda de respuestas, de descubrimientos. En el caso de la observación arquitectónica que nace en una sentida experiencia contextual que permite afectarse, impresionarse en esa puesta en juego de los sentidos no,

se trata de descubrir nada, sino de un hallazgo, cuya diferencia esencial con la primera es que esta no espera una respuesta a un problema o pregunta, sino una reacción a la experiencia vivida, en la que lo concluso está precisamente en ser una experiencia en un tiempo y espacio determinados, irrepetible, y que a su vez posee la abertura de lo que esa experiencia deja como huella permanente en el individuo y memorable cada vez.

UNA EXPERIENCIA CONTEXTUAL CON SEVILLA

Quisiera exponer una última experiencia contextual que por sus características resulta también muy singular, pero particularmente por tratarse de un viaje y no una condición de cotidianidad que el vivir por un período determinado en un lugar trae aparejado, como fue el caso de Barcelona. En este caso se trata de un breve viaje.

Viajar, recorrer, conocer, encontrarse con una ciudad desconocida, suele provocar en el visitante un primer vértigo ante aquella nueva experiencia de recorrer una trama, conformada de nuevas imágenes y calles ausentes de la propia memoria de quién visita. Un mapa, un plano y tal vez una bitácora, en la eventualidad de alguien que se anima en esa interacción con el lugar, suele también ser la primera posibilidad de una incipiente familiaridad que despierta el apetito por conocer y recorrer, accediendo a esa primera memoria visual y registrable. Es una primera abstracción, concentrada en el plano de aquello que es una extensión inabarcable como totalidad desde los sentidos. Es construirse una primera memoria, que permita acceder también a una primera cotidianidad, hacerse a esa nueva extensión a partir de configurar una primera experiencia registrada.

En este caso, una “guía práctica” o “mapa de calles” de Sevilla, gastado, magullado e intervenido con líneas al pulso de las caminatas, con indicaciones y referencias resaltadas que fueron completando esa memoria inicial registrada, dan cuenta de una primera experiencia como visitante.



Fig 51
Mapa con el que se recorre el
lugar

Lo que queda registrado, siempre es aquello que se destaca, aquellas experiencias que hacen del viaje un recuerdo “memorable” (digno de memoria), dejando en capas de recuerdos menos nítidas aquellas que se alejaron de ser las configuradoras de una real experiencia. Encontrar este mapa entre las evidencias que dan cuenta de este viaje, como servilletas, tickets, postales, entre otras, despierta instantáneamente aquellas experiencias memorables relacionándolas con aquellas imágenes que conforman ese mapa de Sevilla, en una suerte de reconstrucción de recorridos que permiten recordar.

Lo anterior, si bien puede ser una primera forma, ente otras, de acceder a la comprensión de una ciudad, se cobra alcances excepcionales cuando se trata de una ciudad en fiesta, en celebración.

Sevilla, en este caso, se reveló en su máxima densidad a través de un momento particular, la Semana Santa. Se trata de una densidad que no solo expone un modo de ocupación del espacio público a partir de procesiones, pasos y cofradías que deambulan por toda la ciudad seguidas y contempladas por los sevillanos, dando cuenta de su historia en el fervor, devoción y catolicidad, sino que además deja a la vista aquella memoria propia que se abre hacia una dimensión de ciudad, que junto con modificarla en su ocupación y sentido más tangible, es posible acceder a ella a través de un sinnúmero de imágenes, historias, relatos, que se van internalizando en cada conversación a la que se accede, en cada comentario que se oye al pasar, en cada gesto de devoción y fervor que se aprecia en quienes saben leer aquellas manifestaciones desde la tradición, y además, en las guías y programas que por todas partes se reparten

para que cada cual sepa el lugar y la hora en que cada “hermandad” o “cofradía” procesionará durante la semana, además la historia y tradición que cada una de ellas posee.

Es una ciudad en fiesta, una ciudad que muta hacia un nuevo ordenamiento del espacio público, nacido de una manifestación temporal que por una semana cada año es la respuesta de sus habitantes a aquella identidad colectiva, en aquellos espacios públicos que durante el resto del año son sus calles, avenidas, pasajes y plazas.

En Semana Santa, esos mismos espacios son el gran salón de la ciudad, en una suerte de inversión de lo público que en esta ocasión recibe la intimidad de lo que hasta ese momento se encontraba tutelado con esmero en parroquias, conventos, iglesias y museos.

La Semana Santa en Sevilla debe ser el acontecimiento más importante que se produce cada año en esta ciudad, desde el punto de vista religioso, cultural y social. Es una ciudad que muta para abrirse a una infinidad de encuentros en torno a las manifestaciones de la devoción, unas más sacras, otras más profanas pero todas con una génesis religiosa.

La Semana Santa en Sevilla se celebra en la semana de la primera luna llena de la primavera, comenzando con el Domingo de Ramos y culminando el siguiente domingo en el Domingo de Resurrección, con procesiones cada día en las que se sacan a la calle imágenes representando la Pasión de Cristo, sumando en la totalidad de la semana más de 60 hermandades que recorren la ciudad coordinadamente, aunque a la vista de un recién llegado e inexperto paseante en Sevilla, pareciera no existir tal orden.

Las hermandades se identifican con un episodio específico de la pasión de Cristo y tutelan tanto su imagen como la de la virgen a la que veneran. Así, cada Hermandad posee un Cristo y una Virgen, y cada una de estas imágenes se mueven separadas por varios metros o cuerdas una de la otra, dependiendo de la magnitud de la hermandad, dentro de la procesión.

Durante todo el año estas imágenes son cuidadas en sus respectivas parroquias, iglesias, e incluso museos, donde se encuentran permanentemente y se preparan para esta ocasión. Cada hermandad tiene su propio nombre, directamente relacionado al episodio de la pasión de Cristo que veneran y la cronología de día y hora en el que van saliendo a las calles, depende también de la cronología de la pasión.

En prácticamente todas las cofradías, la Virgen es vestida con lujosas ropas, incluso joyas que los propios fieles han regalado a las hermandades para ser expuestas durante la semana y principalmente en las procesiones.

La gran mayoría de las cofradías se acompañan de dos bandas, una para el Cristo y otra para la Virgen y una particularidad, es que la música que acompaña el paso del Cristo es más cadenciosa, “arrastrada”, tal vez triste. La que acompaña a la Virgen que viene más atrás, es notoriamente más rápida, acompasada y alegre.

Los sevillanos que conforman las procesiones, por miles, acompañan a las imágenes vistiendo el hábito de nazareno.

Los menos, realizan este recorrido de penitencia portando sobre sus hombros las andas procesionales (pasos y palios) como costaleros, los que deben soportar por horas un gran peso y en posiciones muy exigentes. Los costaleros procesionan bajo el anda del Cristo o la Virgen, ocultos, sin ver, guiados a viva voz y por golpes sobre el anda por parte del Capataz, quien viste de traje y corbata y siempre va delante, dirigiendo la procesión e indicando los movimientos que permitan a los pasos pasar incluso por esquinas y pasajes estrechos, que exigen gran destreza de los movimientos.

Cada hermandad posee una historia, culto, veneración y estética muy específicos. Así por ejemplo, en el “Llamador”, que es la guía y programa de la Semana Santa Sevillana, es posible adentrarse un poco más en esta celebración y las características de cada hermandad. La Hermandad del Gran Poder, por ejemplo, se considera fundada el año 1.431 en el convento de San Benito de Calatraba y luego de ser trasladada por los conventos de Santiago de Los Caballeros y del Valle, se radica definitivamente en San Lorenzo el año 1.703. El Jesús del Gran Poder, la imagen que se lleva en andas actualmente, data del 1.620 y su autor es Juan de Mesa, quién también es autor de la imagen de San Juan que acompaña la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso, con data del siglo XVII y autor desconocido, la imagen que venera la misma hermandad y que también procesiona.

Estos detalles y muchos otros dan cuenta del grado de identificación y fervor que los sevillanos, en general, adquieren con las manifestaciones de devoción a través de las hermandades y de cómo esa tradición es acompañada de una diversidad de aspectos, que conforman esa suerte de memoria colectiva en torno a un rito.

Una situación urbana importante de esta celebración, es que cada una de las hermandades o cofradías que procesionan, varias simultáneamente por diferentes lugares de la ciudad, y que comienzan su recorrido en algún punto de la ciudad, deben cumplir con un tramo tradicional. Este comienza en un punto llamado la Campana, y continúa por alrededor de mil metros hasta la Catedral de Sevilla, una de las catedrales góticas más relevantes de este orden arquitectónico en Europa. La procesión completa ingresa a la catedral por la

puerta principal y sale por la posterior, hacia la plaza de la Virgen de los Reyes, por donde continúa su regreso nuevamente al punto de origen. La procesión completa podría demorar todo el día o gran parte de él. En este tramo común, miles de personas pagan por ubicaciones privilegiadas para presenciar el paso de las cofradías durante toda la semana en tribunas familiares.

Todas estas particularidades, son parte de aquella experiencia “memorable”, aquello que entre comentarios, lecturas de guías, procesiones interceptadas en la ciudad, seguidas, extravíos entre las multitudes y situaciones dibujadas y contempladas me permiten abrir una relación entre la ciudad, su historia y su acontecer en fiesta.

La ciudad se revela desde una particularidad, que permite acceder a una intimidad de la misma, en la que cada ciudadano comparte un sentido de pertenencia e identidad, alojada en esa memoria común, tangiblemente presente a través de la celebración. Entendido así, es posible comprender que la memoria es con el lugar, la memoria tiene un lugar y además un tiempo. Tiene un espacio exterior que da ocasión a la invención de un saber, porque ese saber, ese mismo que se adquiere en este caso como un visitante o llamémosle “ciudadano temporal”, no es una realidad que existe independientemente de la persona, sino que se construye en un “hacer social”, que nace entre la exterioridad de aquello que se visita, recorre y contempla y la propia interioridad de cada persona (Xavier Laborda menciona este sentido de memoria en *La Herméutica de los lugares*).

Esta relación, Borges la explica sencillamente de la siguiente manera: “el sabor de la manzana está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma”. De la misma manera, la construcción de la memoria o la fijación de una experiencia, se forjan en la relación entre aquello que se descubre en el lugar, la exterioridad, y aquello que se porta como visitante, una interioridad. Por eso, independientemente de esa tradición compartida, acordada, consentida por todos y transmisible, la posibilidad de autoconstrucción de la propia memoria consiste en poner en juego aquello que la propia experiencia abre, en una capacidad de reinterpretación siempre abierta. Y en esa relación que cada uno abre se es dueño, tutor, autor de una experiencia, ese estado de contemplación permite relacionarse con esa memoria colectiva desde la autoconstrucción de un fragmento particularmente original, propio, mi propia totalidad de la experiencia de compartir una memoria global, en otras palabras, se hace “presente”.

La intención de esta suerte de crónica de la experiencia mencionada, lejos de querer ser un relato cerrado que da cuenta de una certeza que puede estar incompleta como “información”, en cuanto a la realidad acotada de la

Semana Santa en Sevilla, que seguramente despierta o despertaría múltiples versiones surgidas de las múltiples experiencias posibles con esa celebración, quiere ser un modo de compartir una experiencia recordada, que permita poner en juego mis propias impresiones y expresiones, que en este momento se encuentran recogidas en algunos croquis y observaciones, que son parte de una reflexión a propósito de ese recordar. Para eso, fundamental es la posibilidad de demorarse en el lugar, en este caso, además de vivirlo, observándolo. Esa tal vez sea la gran diferencia entre el “ciudadano Temporal” y el “viajero”, aquella voluntad de demorarse, que valora la posibilidad de permanecer por sobre la necesidad de recorrer, siendo ambas disposiciones igual de válidas y por lo demás, características de quien recorre. Pero quién se demora, puede acceder con mayor profundidad a aquello que Sennett valora como roce y resistencia con la ciudad.

Ahora bien, distanciándome de la crónica que me ha permitido exponer la experiencia tal cuál la recuerdo y con la información que en aquella oportunidad completó desde el conocimiento aquella dimensión afectiva con la ciudad, lo que queda como una impresión original y permanente es el hecho vivido, el hecho percibido, llamémosle la experiencia contextual que me afectó y que me lleva a expresar más que una opinión. Desde esa experiencia real observé, compartí, comprendí, contemplé y también dibujé.

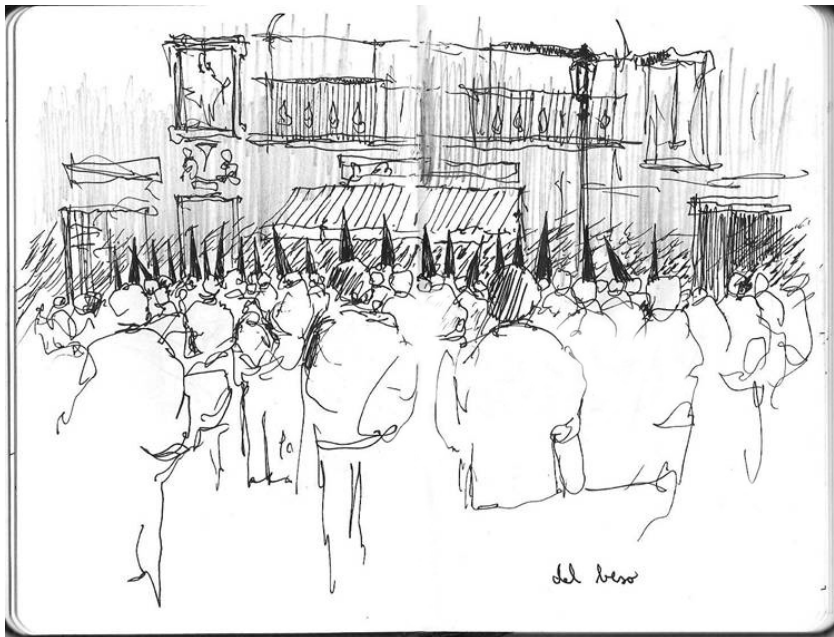


Fig 52
Observación: Un horizonte de coronamientos. La ciudad reaparece en su medio cuerpo, en el que la segunda altura cobra un suelo para la mirada.

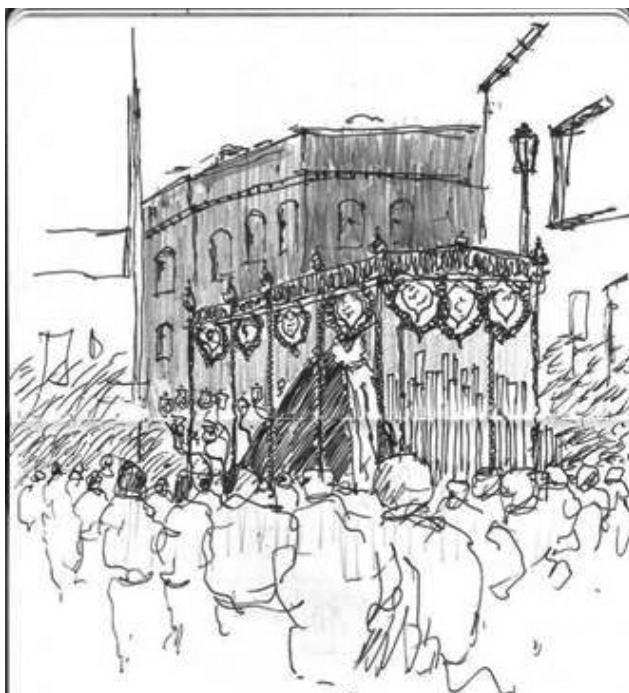


Fig 53
Observación: En un “paso” las fachadas en torno a la procesión conforman un interior concéntrico en que lo móvil se hace fijo y lo fijo se torna dinámico. El oído adquiere un protagonismo que confirma direcciones, posiciones.



Fig 54
Observación: El coronamiento de la ciudad. La cadencia de un “paso” concentra la masa en un pulso único.



Fig 55
Observación: La continuidad de un horizonte discontinuo en sus fragmentos y continuo en su acto. La tipología de una forma que se repite, se cruza, se concentra en el acontecer.

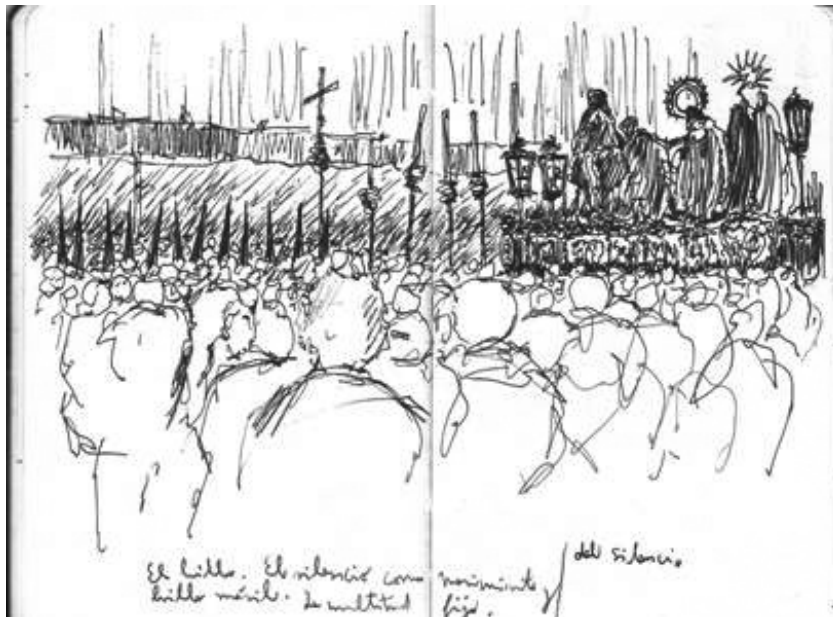


Fig 56
Observación: El brillo. El silencio como movimiento y brillo móvil. La multitud fija.

Y a partir de estos croquis y observaciones escribí lo siguiente:

Esta experiencia es la de una ciudad que se transforma, se mueve, cambia, se invierte para hacer de las fachadas un respaldo al acto de habitar en fiesta. Lo que acontece es la fachada, una fachada móvil. La ciudad pasa de ser espacio público a ser espacio de exposición. Un espacio definido por recorridos de exposición, de celebración con y en lo que se contempla. Devoción católica, pasión por un credo, fervor por aquello en común (lo que se cuida y se comparte en una cofradía), casi al modo

de la devoción y fervor deportivo (ahí lo profano), el valor y belleza de aquellos objetos que conforman la hermandad, el palio, el paso, la música, las joyas de las vírgenes, lo tangible. Hay una tangibilidad asociada a un valor intangible.

Y las plazas de la ciudad pasan de ser espacios de recreación a puntos notables dentro de un recorrido coordinado, ordenado a partir de moverse por la ciudad. Cada cofradía, procesión, es un hito móvil que transforma la ciudad en un interior de contemplaciones. La ciudad adquiere su sentido en la conformación de las fachadas como respaldos que sostienen el paso del objeto contemplado.

Y en cada hito el vértigo de lo móvil que ya no ubica sino que acompaña es un riesgo de extravío, más aún en la que deja como protagonistas los miles de destellos de los cirios y brillos de las indumentarias. La ciudad desaparece por momentos.

La interpretación de la ciudad en este caso, puedo entenderla como una certeza, propia, para mí única. Para cada uno es la propia, pues toca aquellas partes de la individualidad que le hacen ser auténtica y que afectan a cada habitante en lo que las propias experiencias anteriores son. Mi respuesta en este caso es una interpretación, que deja como huella física una expresión manifestada en dibujos y observaciones, que eventualmente son una referencia al constituirse como una memoria.

Impresión y expresión, afección y afectación, se vinculan a través de la experiencia contextual que en sí misma es un hecho percibido, y como acontecimiento histórico, en palabras de Merleau-Ponty, no puede ser deducido de una cantidad de leyes que conforman la cara permanente del universo, sino que por el contrario, la dimensión afectiva se distancia de esas leyes que son la aproximación del acontecimiento mismo, dejando subsistir aquellos aspectos propios de la impresión-afección y que son el trampolín de la expresión-afectación, que a su vez se manifiesta en el mundo vivido y visible.

Merleau-Ponty se refiere a esta condición de imposibilidad de deducir los acontecimientos y experiencias del mundo vivido, a través de determinadas leyes que compondrían la cara definitiva del contexto, diciendo que la física de la relatividad confirma que la objetividad absoluta y última es un sueño, mostrándonos cada observación estrictamente ligada a la posibilidad del observador, inseparable de su situación y rechazando la idea de un observador absoluto. Y agrega lo siguiente:

En la ciencia, no podemos jactarnos de llegar mediante el ejercicio de una inteligencia pura y no situada a un objeto puro de toda huella humana y tal como Dios lo vería. Lo cual nada quita a la necesidad de la investigación científica y solo combate el dogmatismo de una ciencia que se consideraría el saber absoluto y total. Simplemente, esto hace justicia a todos los elementos de la experiencia humana, y en particular a nuestra percepción sensible. (Merleau-Ponty; 2003: 14).

EL CICLO HERMENÉUTICO-AFECTIVO: EL CRUCE ENTRE EXPERIENCIA Y PROYECTO

La pregunta por el afecto en la arquitectura, tiene relación con esa “justicia a la experiencia humana” que destaca Merleau-Ponty y a la preocupación planteada por Juhani Pallasmaa respecto de la desaparición de los sentidos en la arquitectura, como hemos mencionado en páginas anteriores.

Para él, existe una preocupación cada vez más profunda por como el predominio de la vista y la desatención al resto de los sentidos influye en la forma de pensar, enseñar y hacer crítica de la arquitectura, y por lo tanto en la pérdida de las cualidades sensuales y sensoriales en las artes y la arquitectura. Dentro de esa preocupación es en la que la consideración del ciclo de afectarse y afectar el contexto, la experiencia contextual como fuente de originalidad, el ciclo hermenéutico-afectivo como proceso creativo y la condición dialógica como actitud de permeabilidad ante el contexto, se insertan y relacionan como una forma de “reforzar” aquellos aspectos de la arquitectura que forman parte del vínculo invisible entre arquitecto, lugar y habitante.

Se trata de aquello que el arquitecto provoca en el habitante a través de la acción de proyectar, considerando el contexto como una relación y cruce de lugares físicos y lugares de vida, en los que él mismo es el articulador de las variables que se tocan en el proyecto. La experiencia contextual (real) es la única capaz que afectar al arquitecto para ponerlo en contacto con aquellas variables que juntas, relacionadas, prefiguradas, configuradas y refiguradas, afectarán de forma coherente a ese mismo contexto vivido.

Poner en juego los propios sentidos y ver como los de otros se ponen en juego es fundamental.

Pallasmaa es un gran crítico al predominio de la vista como un sentido que determina, en muchos casos, los procesos de pensamiento y diseño de la arquitectura actual cuando dice que:

Muchos aspectos de la patología de la arquitectura corriente actual pueden entenderse mediante un análisis de la epistemología de los sentidos y una crítica a la tendencia ocularcentrista de nuestra sociedad en general y de la arquitectura en particular. La inhumanidad de la arquitectura y la ciudad contemporáneas puede entenderse como consecuencia de una negligencia del cuerpo y de la mente, así como un desequilibrio de nuestro sistema sensorial. (Pallasmaa; 2006: 18).

De la misma manera en la que sus afirmaciones son críticas con el sentido de la vista como protagonista aislado y aislante al momento de pensar la arquitectura, Pallasmaa también se explica las experiencias de alienación, distanciamiento y soledad en el mundo tecnológico actual, como una consecuencia de aquella patología de los sentidos.

Para él, el dominio del ojo y la eliminación del resto de los sentidos tienden a distanciar a los habitantes, a provocar aislamiento y desvinculación de unos con otros y una pérdida de conexión con los lugares habitados. Aunque pueda ser posible reconocer que esa predominancia de una arquitectura pensada desde la vista, ha permitido la existencia de importantes obras de arquitectura, también es importante reconocer que en muchos casos esto no ha facilitado el “arraigo humano en el mundo”, precisamente por abandonar aquello que es el fin último y esencial de la arquitectura, que es el procurar un lugar a la vida del ser humano. En palabras de Pallasmaa, la arquitectura enriquecedora tiene que dirigir “todos los sentidos” simultáneamente y fundir la imagen del yo con nuestra experiencia del mundo. El fundamental cometido de la arquitectura es el “alojamiento y la integración”.

La experiencia contextual de esta forma, es un despliegue del cuerpo en el lugar, una puesta en juego de todos los sentidos, recuerdos, sueños e imaginación. Como decíamos a propósito de la observación, esto ocurre en un espacio y tiempo determinados que pueden ser “dislocados” al disponer ese cronotopo (tiempo y lugar) orientado hacia una posibilidad de reinterpretación contextual, que permita desvelar el contexto, revelarlo con lo que podríamos denominar una cierta “ingenuidad creativa”, que voluntariamente nos disponga ante el contexto desde una nueva forma de estar en él.

Le Corbuiser, entre sus notas y dibujos a propósito de su experiencia con el proyecto de Ronchamp, reconoce que cuando se le confía una tarea,

tiene por costumbre dejarla reposar en el fondo de su memoria. Deja pasar meses, en los que no se permite hacer un solo croquis del proyecto. Dice que la mente humana está hecha de tal modo que posee independencia. Es como un recipiente en el cual pueden verterse a granel los componentes de un problema. Se los “deja flotar”, “cocinarse lentamente”, “fermentar” para que luego, desde el ser interior, surja una iniciativa después de la cual se toma el lápiz y de esta forma el “parto” tiene lugar sobre el papel.

Estas palabras de Le Corbuiser resuenan de forma muy similar a aquellas de San Agustín, en la que define también a la memoria como ese contenedor de experiencias evocables cuando son necesarias.

El acto de observar de esta forma, podemos entenderlo como esa puesta en juego de todos los sentidos, capaces de expresarse en una gestualidad y también de una puesta en juego de esas percepciones atesoradas en la interioridad del arquitecto, que le permiten tener una comprensión del mundo para pensar una arquitectura adecuada. El proceso de afectarse que abre el ciclo proyectual es fundamental.

Le Corbusier recuerda también en sus escritos a propósito de estar pensando Ronchamp, que el año 1950, sobre la colina, durante tres horas, trató de familiarizarse con el suelo, los horizontes. Con el fin de identificarse con ellos. La capilla, dice, destrozada por los obuses, permanecía en pie. Y recuerda que ante el cura, el comité y los empresarios locales, hizo su informe:

No hay camino adecuado, accesible a los carros, para hacer llegar hasta la colina los transportes normales. Por lo tanto, trataré de arreglármelas con arena y cemento; las piedras de la demolición, más o menos hendidas y calcinadas, podrán posiblemente servir de relleno, pero no de sostén. Se va perfilando una idea; aquí, en tales condiciones, en la cima de un monte solitario, aquí no hay sino un solo gremio, un equipo homogéneo, una técnica eficiente, en lo alto, libres y diestros en su oficio ¡buena suerte!¹⁴ (Le Corbuiser; 1989: 9)

En sus palabras no solo es posible distinguir referencias a lo que el lugar le ocurría, desde el punto de vista físico, sino que lo que ve además le permite decir algo de lo que acontece y acontecerá. Estar allí sobre la colina le permite anticipar formas, disposiciones, relaciones, describir una situación de soledad, pero además dice de un reconocimiento de quienes allí se encuentran y encontrarán, un “equipo”, “libres y diestros”. Estar en el lugar es una vía de acceso a esa transparencia global definida por Muntañola como una relación entre las variables físicas, históricas y sociales del contexto.

¹⁴ Apuntes de Le Corbusier en los textos y dibujos para Ronchamp recopilados en el cuadernillo en idioma castellano hecho por J. Lopez Cid a partir del original realizado en 1965 por Jean Petit.

Fig 57-58
Croquis de Le Corbuiser de las ruinas de la antigua capilla de Ronchamp sobre la colina desde el tren París Basilea



La experiencia contextual significa entender a nuestro cuerpo como un cuerpo entre cuerpos, también un objeto entre otros objetos que se relacionan entre sí. Desde el punto de vista dialógico, Merleau-Ponty también vio una relación entre el yo y el mundo, en el que ambos se “interpenetran y definen uno al otro”, insistió en la simultaneidad e interacción de los sentidos en las experiencias. Esto también para cuestionar el privilegio dado al sentido de la vista como sentido de relación con el mundo. De esta manera Merleau-Ponty escribía:

Mi percepción no es una suma de datos conocidos visuales, táctiles y auditivos. Percibo de una forma total con todo mi ser: capto una estructura única de la cosa, una única manera de ser que habla a todos los sentidos a la vez”. (Merleau-Ponty citado por Pallasmaa; 2006: 20).

Esta afirmación de Merleau-Ponty es clara en cuanto a que la experiencia contextual es una forma de afectarse.

Retomando los planteamientos de Ricoeur, la definición arquitectónica de ese estado se traduce en un modo de aproximación física y social al contexto que motiva un proyecto y por lo tanto, una forma de asumir el rol del arquitecto en la articulación de las variables que inciden en ese proyecto. No existe la única combinación de las variables ni la única forma proyectada por descubrir, ni la única mezcla o articulación de los componentes del contexto, pero sí es posible decir que la experiencia contextual sí es única en cuanto a que es un modo de reinterpretación del contexto por parte del arquitecto, que le permite acceder a una particularidad, a un rasgo contextual que activa

un determinado ciclo hermenéutico-afectivo en un proceso de refiguración contextual del arquitecto (precomprensión), el que a su vez determina luego las siguientes fases del ciclo constituidas estas por las fases de prefiguración, en el que la experiencia contextual es fijada en la forma de un proyecto, de configuración en el que el proyecto cobra existencia al ser construido y finalmente de refiguración del habitante, en el que el objeto arquitectónico es vivido y desata nuevas relaciones en el contexto intervenido.

Rita Messori explica que la teoría de la narratividad de Ricoeur, que reconoce estas tres fases (Prefiguración, Configuración y Refiguración) del ciclo hermenéutico, está comprometida con el campo arquitectónico “hasta el punto de descubrir el lado inexplorado del relato, es decir, la componente espacial”.

La relación con el ciclo hermenéutico no solo corresponde a una estructura cronológica que puede fijar etapas o fases al hecho arquitectónico propiamente tal, sino que la relación entre espacialidad y temporalidad en la arquitectura determinan una secuencia de momentos, que ocurren en un lugar en el que el arquitecto se encuentra. Un dónde, cuándo y cómo, en el que es posible distinguir entre el relato y el proyecto, que luego será construcción y lugar habitado, una relación de coherencia con esa experiencia del arquitecto que proyecta a través de los sujetos que participan en las diferentes fases de este ciclo: precomprensión, prefiguración, configuración y refiguración.

Desde el punto de vista hermenéutico, la experiencia contextual del arquitecto como un medio de afectarse ante el entorno, de poner en juego todos los sentidos para luego, a través del proyecto, hacer llegar esas interpretaciones al lugar y sus habitantes a través del objeto construido, puede ser visto como un modo de lograr una proximidad, una menor distancia, una “coincidencia” o coherencia entre lo que el contexto ha sido, es y será y lo que el arquitecto considera que ha sido, es y debería ser. En otras palabras, una coherencia contextual entre la idea proyectada y eventualmente edificada y habitada, pues en la acción dialógica el acto ético y la acción estética de proyectar significan para el arquitecto ponerse en el lugar del otro, tanto en su presente como en su posibilidad de lugar futuro.

En el capítulo de este estudio denominado “ciclo hermenéutico como articulador de proyecto y contexto”, fue planteado el cuadro que ordena las variables comprendidas en ese ciclo de legibilidad e intervención del contexto. También se representaron las relaciones dinámicas entre las fases de prefiguración, configuración y refiguración y como se influyen entre sí a través del diagrama del ciclo hermenéutico propuesto por Paul Ricoeur.

Con el afán de ordenar dentro de ese ciclo lo planteado como un ciclo afectivo de impresión-afección y expresión-afectación, reparemos que en ese diagrama de relaciones es posible ver que el ciclo culmina cuando la obra es habitada, reinterpretada por el habitante, pues la obra construida sufre un desarraigamiento por parte del arquitecto. Si en ese ciclo hermenéutico incorporamos el afecto, transparentándolo en sus influencias a través de las tres fases del ciclo, y por lo tanto también en sus variables de influencia, tenemos un nuevo ciclo hermenéutico-afectivo:

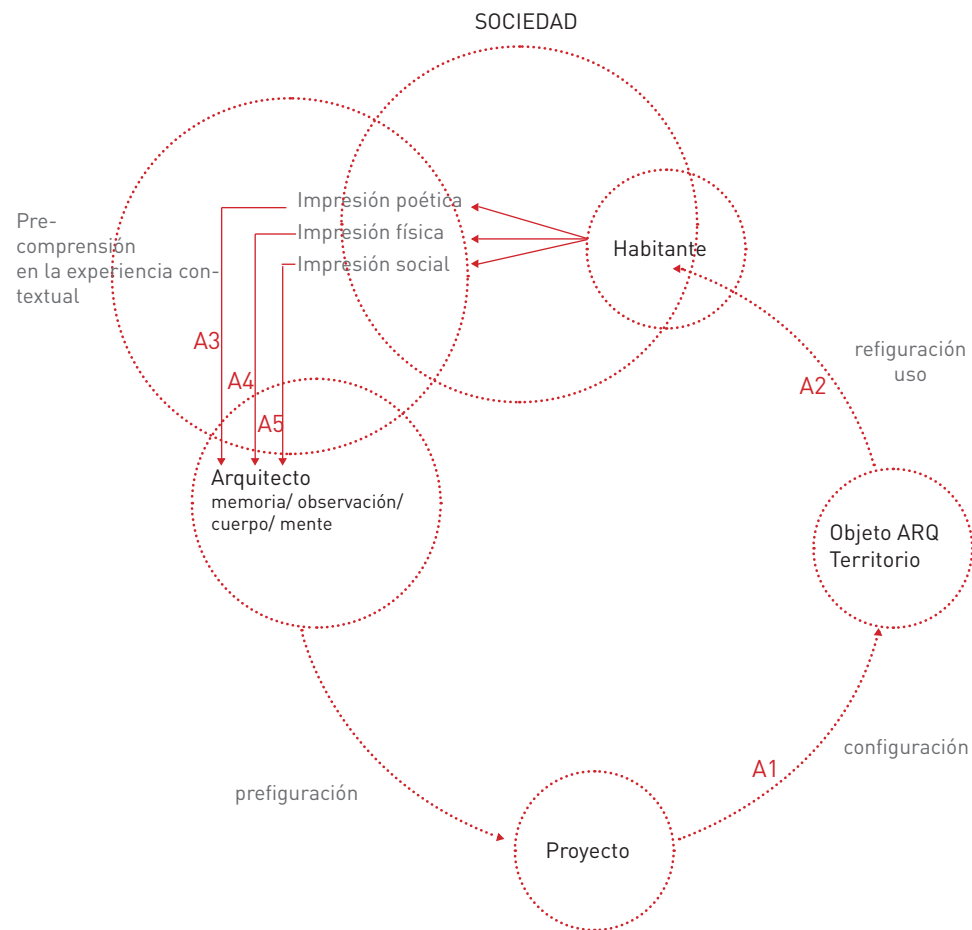


Fig 59
Gráfico 3
A1: Afectación físico-territorial
A2: Afectación social-a un otro
A3: Afección poética (mente creadora)
A4: Afección física-territorial
A5: Afección social

En el ciclo anterior es posible distinguir la incorporación, entre la fase de refiguración interpretativa por parte del habitante y la fase de prefiguración del arquitecto, una fase de refiguración que llamamos creativa, o como dijimos anteriormente, experiencia contextual, en la que tiene lugar esa precomprensión del contexto. En el diagrama esto se representa en un ciclo que por una parte se cierra en la experiencia del habitante con el objeto habitado y por otra, se abre a la vez en la retransmisión de un nuevo mensaje hacia la fase reinterpretativa del arquitecto. Esta le permite tener en su propia experiencia contextual un acto

de impresión. El diagrama propone una descomposición de esa impresión-afección en tres sub-afecciones, que son la impresión física, la social y una tercera, la poética.

La primera (A₄ en el diagrama), como una interacción con las coordenadas del entorno en las que el arquitecto se encuentra con el origen físico del lugar, lo que ha derivado en su construcción o configuración, a partir tanto de las variables existentes “naturales” de ese entorno y las incorporadas a partir de lo que la ciudad es como contexto intervenido “artificial”. Como dimensiones físicas del lugar el arquitecto las padece con su cuerpo presente.

La segunda (A₅ en el diagrama), una interacción histórico-social, correspondiente a la cultura y a la apropiación del lugar por parte de sus habitantes, es decir, el uso del lugar y de la obra construida, que revela el decurso histórico del lugar en sus variables visibles, pero también aquellas invisibles que pueden encontrarse en la interioridad de cada habitante, y como hemos dicho, expresadas en lo visible a través de gestos, formas, usos, voces; son expresiones que pueden afectar al arquitecto y transformarse en sus propias impresiones al constituirse como un espacio-tiempo presente, propio y original.

Y la tercera (A₃ en el diagrama), una interacción mental y física del arquitecto, como cuerpo que le revela el lugar como una relación de las variables presentes en él, estado en el que se despierta la posibilidad de origen del proyecto. Y es poética, pues surge desde una postura en la que la observación y experiencia original con el contexto es clave, una síntesis de la realidad, de relaciones planteadas entre las variables del contexto y que le permite al arquitecto descubrir, vincular, nombrar y proponer una idea de lugar que luego se prefigurará en forma de proyecto. Poética, al encontrarse su fundamento en la acción mimética de representación de la realidad sondeada, que no es una copia de un ordenamiento existente formalizado. El arquitecto porta sus experiencias y la presencia en el lugar del proyecto pone en juego esas vivencias.

Así entendida, esa impresión poética sustentada en la mimesis de la realidad a través de la experiencia contextual, es posible incorporar en el ciclo hermenéutico lo que ocurre en la mente del arquitecto, aquella acción de anticipación del acto de habitar que aún no existe, pero cuyas huellas de lo que ha sido en un estado anterior el arquitecto es capaz de leer, para comprender lo que podría llegar a ser en una revalorización de aquellas huellas existentes en el espacio habitado.

La impresión poética que se considera en la relación entre arquitecto y sociedad a través de la experiencia contextual del arquitecto, que le permite pre-comprender el contexto desde una originalidad de su presencia como cuerpo y mente, puede entenderse como poética por su condición de ser una acción mimética.

Como ya se expuso en el capítulo “afecto, memoria y dialogía”, la originalidad artística puede entenderse a partir de dos dimensiones fundamentalmente: la mimesis o imitación de la realidad, y por otro lado, la creación, vistas como dos componentes que se fusionan en la experiencia de proyectar.

El sentido de mimesis como imitación creativa, permite entender el acto de proyectar como un gesto de sondeo del contexto o del mundo humano con un sentido de lugar donde se siguen y se cruzan acciones.

También se dijo que, tal como Ricoeur observó en *Arquitectura y Narratividad*, en referencia a la producción de los relatos, antes de la imitación narrativa, hay un lenguaje “pre-narrativo”, refiriéndose a la experiencia, la que también es pre-narrativa, pues se conforma como un cruce, una mezcla entre el proyecto, los recuerdos, memorias y el presente vivido. (Messori, 2005). Ese cruce pre-narrativo en el caso del relato y precomprensión en el caso de la experiencia vivida y puesta en juego de las variables, es una “impresión poética” que no nace de una deducción lógica de las componentes del contexto, sino que surge inesperadamente de las percepciones y relaciones que el hecho de experimentar el contexto provoca y que son imposibles de anticipar, pues, como explica Daniel Innerarity, se trata de cultivar una suerte de “receptividad” o permeabilidad, que se opone a esa tendencia natural de la “redundancia”, es decir, a que las cosas se sigan pareciendo unas a otras y otros a uno mismo, por una falta de compromiso con el contexto. Innerarity desde esta idea, define la ética como “un combate contra el envejecimiento que nos convierte en previsibles e inerciales” y que nos hace crecer en apertura, indeterminación y sentido crítico.

No hay aprendizaje sin habituación, pero tampoco sin un combate contra la inercia y la rutina. La vulnerabilidad que resulta de la atrofia de nuestros hábitos y los degenera en automatismos refuerza esa tendencia natural a dejar de ver aquello para lo que no tenemos un esquema previo. (Innerarity, 2001: 16).

La experiencia contextual del arquitecto, es posible entenderla como esa postura dialógica de interacción con el entorno a intervenir y que también es un rasgo que define esa impresión poética¹⁵.

Innerarity incluso utiliza el término “vulnerabilidad” para referirse a esa capacidad de dejarse sorprender, a esa apertura e indeterminación que considero fundamental en la fase de precomprensión hermenéutica, y más aún para que la impresión poética acontezca. Y se refiere a esto diciendo que la

15 En el próximo capítulo se expondrán con precisión las características de esta impresión poética.

“excelencia humana es inseparable de esa vulnerabilidad”, del reconocimiento de los demás y que además supone una lógica que se escapa a lo que podemos controlar basándose en una racionalidad de la “apertura, la receptividad y el asombro”. (*Innerarity*, 2001: 29).

En el diagrama anterior, A₃, A₄ y A₅, corresponden a componentes de la impresión-afección del arquitecto ante el medio, que podemos entender como parte de esa posibilidad de apertura, receptividad y asombro. A₁ corresponde a la expresión, a través del objeto arquitectónico, de una afectación en el territorio intervenido, y A₂ a la afectación, a través de ese objeto sobre la sociedad usuaria de ese nuevo lugar, sus habitantes.

Es otras palabras, A₁ y A₂ son componentes de la expresión-afectación que el arquitecto trasmite al medio y a sus habitantes a través del proyecto. De esta forma tenemos un nuevo cuadro de ordenamiento de las fases hermenéuticas en las que la presencia del arquitecto es el articulador del ciclo.

	Prefiguración	Configuración	Refiguración del habitante	Experiencia Contextual del arquitecto Precomprensión del arquitecto
Sujetos (Experiencias)	Capacidad mental	Base biogenética	Nivel social de la mente	Impresión-afección física, histórica y social como experiencia contextual dialógica
Arquitectura (arquitecto)	Proyecto	Territorio construido	Uso social del espacio	
Sociedad (Legisladores)	Capacidad mental social	Leyes urbanas	Política	

Fig 6o
Tabla, Grafico 4
Ciclo hermenéutico-afectivo simplificado incorporando el flujo de refiguración mental del arquitecto.

 Precomprensión

Relación entre la refiguración del habitante y del arquitecto a través de la experiencia contextual

Con esto, en una simplificación del diagrama anterior que completa el ciclo hermenéutico original, se propone el siguiente ordenamiento.

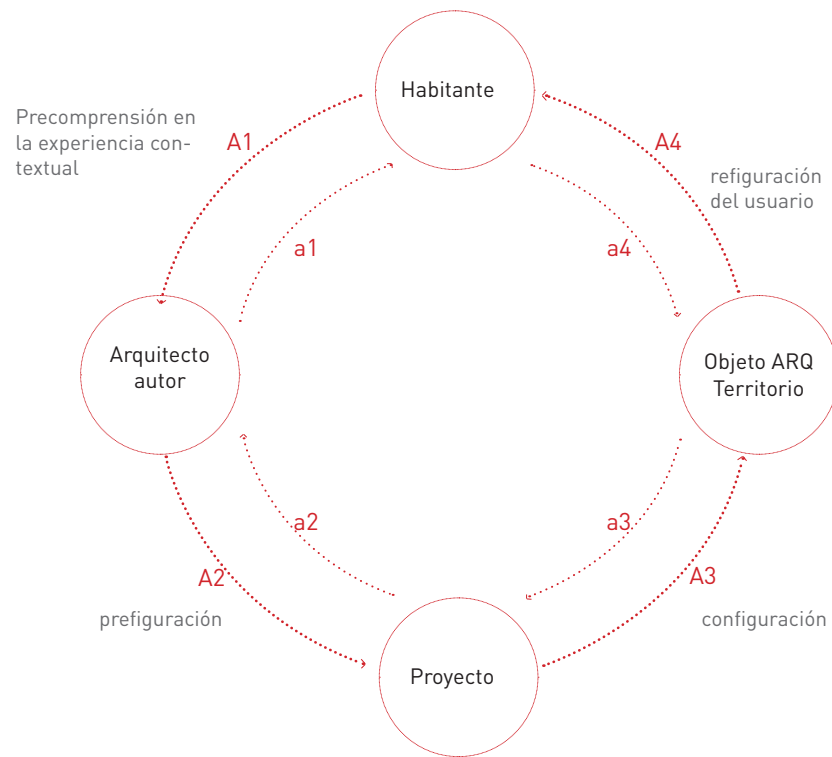


Fig 61
Tabla, gráfico 5
Ciclo hermenéutico-afectivo
simplificado incorporando el
flujo de refiguración mental del
arquitecto.

A1: afección física-social- poética del arquitecto contextualizado

A2: afectación poética. Invención, creación artística. Surge de A1+ experiencia del autor arquitecto a través del proyecto.

A3: afectación físico-territorial a través de la configuración de un objeto arquitectónico, un lugar.

A4: afectación social. El objeto arquitectónico reinterpretado por el habitante. Refiguración.

.....: Flujo espacio-temporal del ciclo afectivo-hermenéutico (cronológico, funcional)

.....: Flujo mental del ciclo afectivo hermenéutico (anticipación creativa de afección por parte del arquitecto. Flujo dialógico)

En el ciclo expuesto se han simplificado gráficamente las relaciones transmitidas de fase en fase, pero además se ha incorporado un segundo eje inverso que corresponde a la mente del arquitecto.

De esta forma A1, A2, A3 y A4 corresponden a la cronología en que las fases del ciclo hermenéutico se van sucediendo, desde una nueva fase conformada por la experiencia contextual del arquitecto, en la que este precomprende el contexto. Precomprensión en relación a la fase siguiente prefigurativa. En la precomprensión el contexto afecta al arquitecto; luego una segunda fase prefigurativa propiamente creativa, proyectual; una tercera fase de configuración en que se afecta interviniendo el contexto con la obra arquitectónica y una cuarta fase de refiguración en la que el objeto arquitectónico es habitado.

En el eje inverso, del flujo mental del arquitecto, se trata de una actitud dialógica que se anticipa tanto a la fase de prefiguración como de configuración, que son de directa incidencia por parte del arquitecto sobre el contexto. Este ciclo inverso representa aquella anticipación en la que el arquitecto, al establecer una relación dialógica con el contexto en la fase de impresión, en la que precomprende y experimenta el contexto, es capaz de alcanzar una proximidad con aquello que debe ser el punto de reactivación del ciclo hermenéutico: afectarse ante el medio físico, histórico y social.

Así, a1, a2, a3 y a4 corresponden a los estados de afección del arquitecto ante el contexto, en los que tanto el habitante, el territorio construido y su propio estado reinterpretativo, inciden sobre las dinámicas prefigurativas.

En este flujo inverso, el arquitecto es afectado por el contexto ante el que se sitúa para intervenir (a1) y en el que adquiere una comprensión de lo que socialmente ocurre en ese contexto, en una experiencia con esos “otros” que habitan junto a él, luego una visualización mental anticipada de lo que el objeto arquitectónico podría llegar a significar en ese territorio sondeado en el que otros edificios existen y en el que determinadas características del entorno influyen(a4); posteriormente un estado de síntesis en el que se anticipa ya no el objeto o las variables físicas relevantes de ese contexto que confluyen como una potencia del lugar, sino que las variables que como proyecto se visualizan para lo que podría llegar a ser ese contexto una vez intervenido con un nuevo objeto arquitectónico (a3). Finalmente, este flujo inverso deviene en el estado de impresión-afección global del arquitecto ante el medio, en el que la actitud dialógica se manifiesta como una síntesis de las variables físicas, históricas y sociales que ponen en marcha el ciclo hermenéutico en su cronología funcional: prefiguración, configuración y refiguración.

Estas relaciones planteadas quisiera ahora ya no solamente exponerlas desde una diagramación y conceptualización, oportuna, adecuada y justa para poder explicitar un ciclo hermenéutico-afectivo y ubicarlo en una referencia-ción conceptual, sino que abordarlas desde aquello que se ha ido nombrando como una experiencia contextual y como en ella podría reconocerse aquella actitud dialógica.

En el próximo capítulo se expondrán tres experiencias que buscan evidenciar esta relación, para analizarlas desde esta matriz conceptual dibujada por el ciclo antes descrito. Pero cabe mencionar que una de ellas corresponde a una experiencia arquitectónica de proyectar, construir y habitar (proyecto: Las Calzadas de las Aguas de Ciudad Abierta). Esta nace a partir de poner en juego de forma voluntaria las ideas planteadas hasta aquí en torno al afecto, de poner en juego el ciclo hermenéutico-afectivo además de describirlo, y por lo mismo, será expuesta como experiencia final.

Cap. 4 LA IMPRESIÓN POÉTICA EN LA EXPERIENCIA CONTEXTUAL

LA IMPRESIÓN POÉTICA EN LA EXPERIENCIA CONTEXTUAL

DIMENSIÓN POÉTICA DE LA EXPERIENCIA CONTEXTUAL AFECTIVA

Para presentar los casos que se expondrán más adelante, quisiera comenzar por reiterar brevemente algunas ideas centrales tratadas en capítulos anteriores y que apuntan a destacar las variables que se comprometen en los casos-experiencias, pues estos pueden evidenciar la relevancia de sondear el concepto de “afecto” en la arquitectura.

Como ya fue expuesto, aquella disposición del arquitecto ante el contexto a intervenir se estructura en la relación de tres dimensiones principales: La primera corresponde al “ciclo hermenéutico” desde la perspectiva planteada por Paul Ricoeur que se vincula directamente a la arquitectura; la segunda corresponde a la “dialogía” como acción estética y acto ético proveniente de los planteamientos de Mijail Bajtín; y la tercera surge de la definición de “afecto en la arquitectura” construida en este estudio a partir de la discusión en torno al concepto de afecto.

Esas ideas centrales están representadas en el siguiente diagrama:

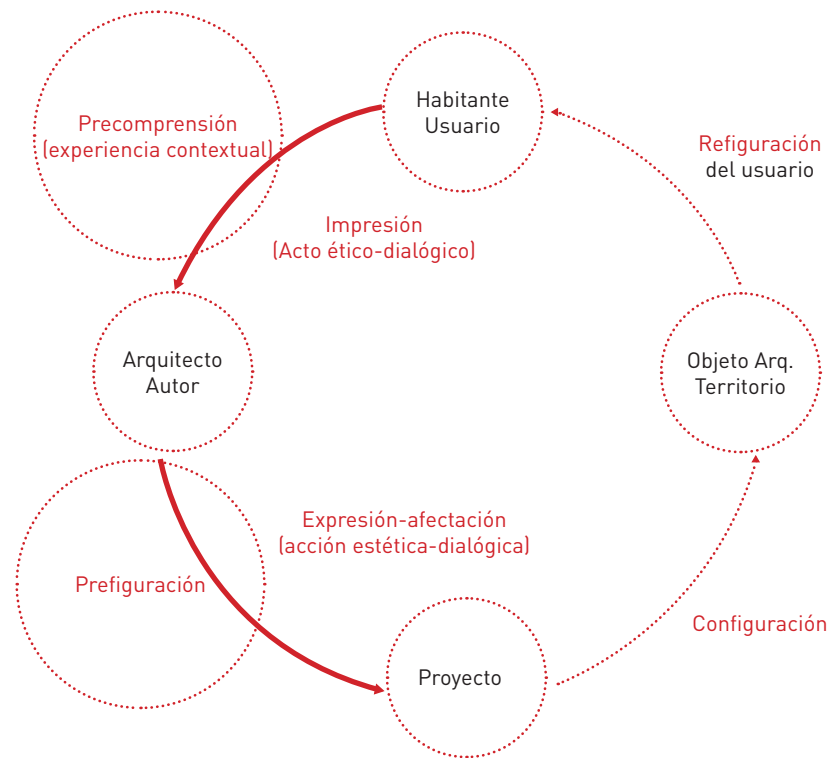


Fig 62
Tabla, gráfico 6
Diagrama: Ciclo hermenéutico-afectivo. Relación entre fases de precomprensión y prefiguración del arquitecto.

En el diagrama se han destacado las dos fases en que las dimensiones afectivas participan como variables propias de las acciones articuladoras del arquitecto. Primero en la fase de precomprensión y luego en la fase de prefiguración.

Con esto se representa que en el proceso de configuración de un lugar, existen dimensiones que surgen del contacto con el contexto y que en estas dos fases previas a la configuración de un objeto arquitectónico la capacidad del arquitecto para establecer ese contacto posibilita la aparición de una cantidad mayor de variables, las que pueden hacer del proyecto una respuesta adecuada a ese contexto, pues influyen al arquitecto y lo determinan en su acto de proyectar.

Si por un momento pensamos en nuestras experiencias con la ciudad, es posible considerar que muchas veces los espacios habitados son la consecuencia de un impacto del entorno informal, que se manifiesta a través de relaciones o condiciones del lugar que no necesariamente son visibles o al menos evidentes, y que tampoco siguen un decurso necesariamente lógico, por lo que una interacción “demorada”, que permita entrar en una suerte de intimidad con el contexto, puede hacer que la respuesta arquitectónica ante ese lugar no sea una “solución” ajena, una implantación forzada, sino una respuesta alineada con aquello que el lugar ya es.

Lo anterior, entendido dentro de un campo mucho más contingente al que solo haremos mención, sin entrar en mayores definiciones, es posible evidenciarlo, por ejemplo, en proyectos de carácter público en los que la participación de la comunidad, o como habitualmente se le llama, la “participación ciudadana”, apunta a la permeabilidad del proceso de diseño.

Sin embargo, en ocasiones el afán por una participación directa del ciudadano deja de lado los procesos de legibilidad del contexto más propias de quien debe concebir los objetos arquitectónicos, trasformando la participación en un proceso de validación, menos participativo y mucho menos creativo.

Por otro lado, los procesos de diseño muchas veces se tornan herméticos a cualquier posibilidad de diálogo con el usuario y de interacción con el contexto.

En este sentido la capacidad de adoptar una actitud, llamémosle “hermenéutico-afectiva” ante el contexto, que permita acceder a su intimidad de forma simultánea a una actitud más analítica desde un punto de vista cuantitativo, abre el proceso de diseño a una cantidad mayor de relaciones, pues para el arquitecto, esa actitud puede llevarlo a un estado primero de autodescubrimiento de su propia presencia en el contexto a intervenir, generándose en él una serie de ideas que le ayudan a interpretar y redescubrir, en un segundo estado o paralelo al primero, a otros junto a él en ese contexto.

En la misma línea de las ideas planteadas en el primer capítulo de este estudio, en las que se habló de aquellas tecnologías y medios que proponen reemplazar la experiencia con el contexto, esta contingencia de la participación e identificación, se encuentra con serias dificultades para ser asumida en plenitud pues nos encontramos en un mundo que experimenta los cambios de una forma cada vez más vertiginosa. En ese escenario, las formas tradicionales de organización y funcionamiento de la sociedad se ven obligadas a cambiar hacia formas mucho más globales y genéricas que evitan el encuentro con las características más específicas de un determinado lugar. Estas ideas son tratadas largamente en el informe para Valparaíso, Chile, del Centro de Estudios Sociales Cidpa del año 2005¹).

Según el informe del Cidpa en relación a la definición del capital social en la ciudad de Valparaíso, estos fenómenos son la expresión visible de una “civilización emergente”, cuyos rasgos más característicos son:

1 El año 2005 con motivo de una serie de iniciativas y proyectos para la ciudad de Valparaíso se realizó un estudio llamado: Formulación del Componente Capital Social Plan Valparaíso, a cargo del Centro de Estudios Sociales Cidpa. El objetivo fue primeramente el de desarrollar una discusión teórica en torno a este concepto, y segundo, levantar un perfil caracterizado y específico para el capital social en Valparaíso, que incluyó una serie de catastros y análisis de este aspecto a nivel ciudadano, principalmente a través de las organizaciones comunitarias de la ciudad. Equipo de Trabajo: Oscar Dávila, Astrid Oyarzún, Carlos Medrano, Felipe Ghiardo

La globalización de gran parte de las áreas de las actividades humanas, la vertiginosidad de los procesos sociales, la instalación de un medio ambiente creado, la relación más compleja entre cultura y naturaleza. (Brunner, citado por cidpa, 2005).

En un escenario como ese, la definición de un contexto físico y social más específico resulta un obstáculo para la definición de unas respuestas globales.

El Cidpa también reconoce algunos de los principales aspectos que definen la globalización y su relación con el quehacer de la sociedad contemporánea, entre los que menciona la desterritorialización de la cultura y los cambios en el tejido social, aspectos de incumbencia arquitectónica y que resultan relevantes cuando hablamos de la experiencia contextual como una fase de precomprensión del contexto y escenario de una serie de “impresiones” para el arquitecto, a través de la que puede valorizar las relaciones entre territorio, cultura y tejido social, pues los percibe directamente.

Asimismo, en el campo de la arquitectura y la planificación urbana, las propuestas de arquitectos, urbanistas y planificadores en muchos casos son incompatibles con la realidad cotidiana de los habitantes para quienes se proyecta, haciéndose necesaria la formulación de nuevos enfoques y “nuevos modos de entender los procesos de urbanización y poblamiento” que se desarrollan en las ciudades, para así poder orientar la experiencia contextual y paralelamente encontrar nuevas maneras de intervenir en el espacio. El punto de partida que sustenta cualquier propuesta en este sentido, es un asunto que la propia experiencia puede demostrar cuando nos damos cuenta de que en muchos casos, más allá de las consideraciones estéticas y organizaciones más racionales que interesan a los arquitectos, es el contexto el que contiene “ocultas” las respuestas más adecuadas a las demandas de las sociedades que los habitan, ya que a pesar de sus limitaciones allí se encierran muchos ejemplos positivos de cómo dar un orden arquitectónico “formal” a la realidad existente².

Si bien estas ideas se relacionan directamente a las tratadas en el primer capítulo de este estudio en el que se mencionaron los términos posmodernidad, transmodernidad y supermodernidad, se han querido mencionar en este instante como una forma de ubicarlas en torno a las experiencias que veremos más adelante, recordando aquellos planteamientos.

Estas experiencias que anunciamos, es posible reconocerlas, pese a su levedad, como la certeza de un hecho acaecido más alejado de las respuestas “profesionales” habituales, con las cuáles es mucho más difícil explicitar la discusión teórica en torno al “afecto”, pues se trata de experiencias propias de

² Estas ideas son tratadas en detalle en: *La participación en el diseño urbano y arquitectónico en la producción social del hábitat*, 2004. Autores: Gustavo Romero, Rosendo Mesías, Mariana Enet, Rosa Oliveras, Lourdes García, Manuel Coipel, Daniela Osorio.

las que se conoce su intimidad y en las que se ha podido extremar las acciones de precomprensión y prefiguración, a partir de una experiencia contextual.

Conocer en mayor profundidad al contexto le permite al arquitecto descubrir, entender, reinterpretar e impresionarse en un proceso de afección que puede contribuir a lograr un planteamiento dialógico, que permita además definir una expresión arquitectónica a partir de experimentar su propio cuerpo en el espacio. Recordemos que esto es una acción que luego se transformará en un desprendimiento de aquello experimentado como percepciones (impresiones), para entenderlas finalmente como expresiones (el proyecto). Es anticipar la forma arquitectónica a través de un proceso de afección que le permite al arquitecto provocarse una serie de percepciones que lo llevan a tener una “certeza” de lo que se puede llegar a conformar como un nuevo lugar.

Ser fiel a esa autenticidad significa serlo a esa posibilidad de originalidad que solamente cada cual puede descubrir y expresar.

En este sentido, en la experiencia contextual, entendida como un acto auténtico y cierto para quien lo vive, todos los factores “afectan” en la comprensión del lugar. Vida, clima, calidad arquitectónica, entre otros, se sustentan y complementan mutuamente para crear una impresión total. El arquitecto Jan Gehl (2006:195) habla incluso de una impresión inolvidable cuando sus características lo definen con esa identidad. En el arquitecto, la precomprensión del contexto a intervenir viene a ser una especie de anticipación del contexto futuro, cuyo resultado puede llegar a ser para el destinatario de las acciones configuradoras del nuevo contexto, una sensación de bienestar físico y psicológico que se traduce en que un espacio es, en todos los aspectos, un lugar agradable para estar. Es decir, la experiencia contextual del arquitecto puede ser el sustento de las experiencias futuras de otros, al articular las variables descubiertas y también las inesperadas, en la forma de un proyecto que afectará a otros.

Experimentar el atractivo de un determinado espacio es también una cuestión relacionada con el diseño de ese espacio y con la calidad de las experiencias que ofrece el entorno físico, sea o no un lugar bonito. (Gehl, 2006:195).

Para el arquitecto, esa autenticidad es el fundamento de su relación con el contexto a través del proyecto. Esta manera de entender el contenido afectivo de la experiencia contextual y de cómo ella puede formar parte del proceso de reinterpretación en la fase de precomprensión del contexto, determinará el contenido prefigurativo de un proyecto arquitectónico también auténtico.

Una experiencia contextual, por lo tanto, es una reinterpretación de la ciudad que se constituye como una certeza, propia, para cada cual única pues

toca aquellas partes de la individualidad que le hacen ser auténtica y que afectan a cada cual en lo que las propias experiencias anteriores han sido, al poner en juego los propios sentidos y ver como los de otros se ponen en juego.

Las experiencias que se presentarán más adelante, anhelan ser una comprobación de la actitud que se ha ido definiendo hasta aquí, más que querer ser directamente un ejemplo de arquitectura desde el punto de vista únicamente físico, pues ese tipo de resultados corresponden a otro análisis que requiere más datos, otros puntos de vista, relaciones y otro tiempo, dado las circunstancias en las que los casos acontecieron.

Por este motivo, antes de abordar los casos-experiencias quisiera retomar algo que solamente fue mencionado en capítulos anteriores. Se trata de la dimensión poética.

Uno de los objetivos de este estudio y que fue declarado desde la introducción, es el interés por abrir desde el punto de vista del afecto una discusión arquitectónica en torno al rol del arquitecto, que permita aportar una serie de ideas a propósito de la sensibilidad o insensibilidad de sus acciones y atender a la cuestión de la contextualización o descontextualización de un objeto arquitectónico, pero por sobre todo, poner a la vista el concepto de afecto en la arquitectura como una posible componente del acto de proyectar.

En ese sentido se ha desarrollado la discusión por esa dimensión arquitectónica, queriendo entenderla como una variable más concreta presente en el acto de proyectar y que aporte una mirada a la relación entre arquitecto y entorno.

Si bien esos han sido parte de los objetivos, también es posible afirmar que una consecuencia del trabajo desarrollado es la de considerar la dimensión poética mencionada como una coordenada fundamental en el ciclo hermenéutico-afectivo, como se podrá ver en los casos-experiencias que se expondrán.

Una consecuencia, porque si bien se le consideró siempre como una de las variables que debía estar presente en la fase de precomprensión del ciclo hermenéutico-afectivo, esta fue adquiriendo relevancia en la medida que se le identificaba como un medio que podía generar en el arquitecto un estado de impresión-afección auténtico.

Se ha ubicado esa dimensión poética en el ciclo de creación arquitectónica, pues se le considera relevante como una alternativa que puede generar aquellas experiencias contextuales necesarias para que el arquitecto reinterprete el contexto en la fase de precomprensión, valorando esa interacción con el contexto existente como una forma de alcanzar una coherencia entre su interpretación del entorno, la presencia del habitante, el lugar y el proyecto como anticipación

de un nuevo contexto pero además poética, pues se le considera una fuente de originalidad, que puede hacer visibles relaciones inesperadas que como se dijo antes, no responden necesariamente a un decurso lógico de las experiencias, es más, puedo incluso decir que desde el punto de vista poético, lo único esperable es todo aquello inesperado que obviamente no se puede anticipar.

En este punto me gustaría destacar un aspecto de lo que expresa Norberg-Schulz respecto de la arquitectura como arte. Este dice que como arte, la arquitectura hace visible un mundo. Ese mundo no se corresponde con el de las artes plásticas, pues una obra de arquitectura no representa las interrelaciones de los seres humanos, los animales y las cosas. En realidad, dice, no representa nada, sino que más que eso lo que hace es revelar visiblemente un modo distinto de “estar entre la tierra y el cielo”. Así, dice Norberg-Schulz, un edificio revela la espacialidad del mundo.

Y lo hace al estar en pie sobre el terreno, al elevarse hacia el cielo, al extenderse en la dirección del horizonte, y al abrirse y cerrarse hacia lo que les rodea. De este modo los edificios definen un marco general de referencia, un lugar o medio ambiente que hace que las demás cosas se distingan como lo que “son”. (Norberg-Schulz, 2005:32).

Según esta afirmación, las cosas “son” y un “edificio” las revela en esa condición; pero lo que deseo destacar es que la experiencia contextual afectiva puede llegar a anticipar ese ser de las cosas, al revelarlas en un acto de precomprensión en el que esas cosas, al estar y ser en un contexto real, permiten establecer relaciones entre ellas. Y esto ocurre porque una obra de arquitectura ofrece un espacio que permite que la vida ocurra, y esa vida no es una vida cualquiera, sino una que motiva la existencia de un edificio determinado, pues esa vida también es una determinada, particular. Así, un espacio existirá realmente modelado por formas construidas que definirán un lugar;

Es decir en un “aquí” concreto donde la vida pueda tener lugar. De hecho, cuando algo ocurre decimos que tiene lugar, indicando así que carece de sentido hablar de vida por un lado y del lugar por otro. (Norberg-Schulz, 2005:33).

Ese aquí concreto es el que considero una dimensión que ya se manifiesta concretamente en el contexto, a través de la presencia de las cosas, de los sujetos y objetos, del lugar y sus características y como se relacionan. Y en esa relación, la presencia del arquitecto puede ser desde un principio una presencia articuladora y reveladora para él mismo y para lo existente.

Concretamente se trata de proponer el ciclo hermenéutico-afectivo como una matriz de ordenamiento de las variables en interacción con el contexto y que permita al arquitecto, además de ordenar esas variables directas consideradas por él, incorporar otras diferentes, propias de esa interacción con el medio que van surgiendo a través de los diferentes sentidos que se ponen en juego a través de la experiencia contextual. Por lo tanto no se trata de un ciclo que tiene como propósito el análisis de determinados objetos arquitectónicos, sino que por el contrario, apunta a contribuir a la comprensión del acto de proyectar en arquitectura como una forma de relación con el contexto, principalmente en la fase de precomprensión.

En este caso se trata de la incorporación de una dimensión poética particular, que puede ser reconocida como una acción afectiva específica dentro del ciclo hermenéutico y que también puede ser una abertura del decurso del proyectar en arquitectura, a partir de lo “inesperado” y no evidente que se manifiesta como una “dislocación” de los hábitos con los que se establece la relación con un determinado lugar a intervenir, haciendo más rica la experiencia contextual.

Para comenzar a definir este aspecto, quisiera hacerlo desde una experiencia vivida con Fabio Cruz³, arquitecto chileno, profesor de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la PUCV y uno de los miembros fundadores de Amereida y de la Ciudad Abierta⁴.

3 Fabio Cruz Prieto nace el 28 de Abril de 1927 en Santiago y muere el lunes 22 de enero de 2007 en su casa del Cerro Castillo en Viña del Mar. Estudió arquitectura en la Escuela de Arquitectura de la P.U.C.C. (1945-1948) y en la Escuela de Arquitectura de la P.U.C.V. (1949-1950). Es miembro fundador del “Instituto de Arquitectura de la PUCV”, junto a los profesores Alberto Cruz C., Godofredo Iommi M., Miguel Eyquem A., Francisco Méndez L., Jaime Bellalta, José Vial A., y Arturo Baeza D. Dicho Instituto dará origen a la re-fundación de la Escuela de Arquitectura de la PUCV., ocurrida en 1952. Orientación y Visión original de la arquitectura y de la enseñanza de la arquitectura, que perdura hasta hoy. Fue miembro fundador de la nueva Escuela de Arquitectura y Diseño de la PUCV. Y de las carreras de Arquitectura y Diseño de Objetos que en ella se imparten., de la “Ciudad Abierta” y de su primera figura legal: la “Cooperativa de Servicios Profesionales Amereida Ltda.” y de la “Corporación Cultural Amereida” que es la figura legal del proyecto Ciudad Abierta a partir del año 1998. Formó parte del grupo de arquitectos, poetas, pintores y escultores que en 1965 realizan la primera travesía poética del continente, que recorrió por tierra, el continente desde el Cabo de Hornos hasta Santa Cruz de la Sierra. En dicha travesía participan las siguientes personas: Godofredo Iommi Marini, poeta; Alberto Cruz Covarrubias, arquitecto. Fabio Cruz Prieto, arquitecto. Francoise Fedier, filósofo. Jorge Pérez Román, pintor; Henry Tronquoy, arquitecto y diseñador; Michael Deguy, poeta; Edison Simmons, poeta; Jonathan Boulting, poeta; Claudio Girola, escultor. (Fuente: www.ead.pucv.cl)

4 En este estudio uno de los casos-experiencia se desarrolló en la Ciudad Abierta, Corporación Cultural Amereida. Este lugar será expuesto más adelante para contextualizar el caso en cuestión. La Ciudad Abierta de Ritoque es una extensión de 270 hectáreas ubicada a 16 kms., a 4 kms. al norte de la desembocadura del río Aconcagua, V región de Valparaíso, Chile. Sus terrenos comprenden un extenso campo dunario, humedales con una extraordinaria diversidad de flora y fauna, quebradas, campo y un borde de playa de más de 3 kilómetros. Fundada en 1970 por poetas, filósofos, escultores, pintores, arquitectos y diseñadores, es hoy habitada por

Esta experiencia fue compartida por él a un grupo de estudiantes entre los que me encontraba y fue una de las “explicaciones” que por su sencillez, considero de las más claras, elocuentes y memorables que como estudiante recibí, la que contribuyó a ver con una nitidez mayor que es, como surge y en que se manifiesta concretamente esa llamada dimensión poética en la arquitectura.

Esa experiencia comenzó con una pregunta del propio Fabio durante una clase, seguramente el año 1997 según mis recuerdos. La pregunta fue: ¿de qué sirve la poesía en la vida? ¿Y de qué le sirve a la arquitectura? Para un grupo de estudiantes que se encuentran a mitad de sus estudios en la carrera de arquitectura esta pregunta resultaba un tanto obvia. Claro, obvia para quienes recién se están iniciando y que actúan más por pasiones que por conocimientos o razonamientos. Seguramente para todos quienes compartíamos ese momento, nuestras propias respuestas nos parecían similarmente acertadas: “La poesía es fuente de creatividad”; “la poesía es la posibilidad de crear desde un punto de vista original”; “La poesía es la palabra que orienta el pensamiento del arquitecto”; O “la poesía es una relación entre la palabra y la acción creativa”. Y así, otras tantas versiones de una misma intención, que buscaban confirmar algo que de alguna forma ya estaba asumido en cada uno de nosotros, más que responder una interrogante, pues claramente, esas respuestas se encontraban en la sintonía de un discurso planteado desde los primeros años de nuestros estudios.

Por eso la pregunta de Fabio me resultó algo desconcertante, pues preguntaba por algo fundamental y que en ese momento no había razón para cuestionar. Con el paso del tiempo son las propias experiencias las que nos van revelando un camino mucho más abierto, a tientas, en una exploración permanente e interna en la que esas verdades tienen su “cada vez”, o como diría Godofredo Iommi, poeta, “siempre lo mismo pero nunca igual”. Pero continuemos con esta experiencia narrada. Ante esa pregunta, la respuesta del propio Fabio Cruz, una vez que nos escuchó, resultó mucho más desconcertante y abrumadora cuando dijo: “La poesía es lo más inútil que hay, no sirve para nada, no es necesaria. No es una dimensión práctica, utilitaria, que le reporte a la vida la satisfacción de alguna necesidad concreta. ¿Por qué nos relacionamos con ella entonces? Porque la poesía nos regala lo inesperado, le trae lo inesperado a la vida, revela aquello que se encuentra fuera de la vida, fuera de lo práctico pero que le trae algo profundamente gratuito, bello y original”.

muchos de ellos y en ella se realizan obras experimentales con la participación de profesores y estudiantes. Su origen se fundamenta en una visión poética propuesta por Godofredo Iommi Marini (Amereida) y desarrollada junto a otros, principalmente Alberto Cruz Covarrubias, arquitecto.

Es esa bella inutilidad la que muchas veces nos hace mirar las cosas cotidianas y habituales como por primera vez para redescubrirlas, pues nos enfrenta a la fortuito, insólito e incalculable, alcanzando en ese estado una especie de “ingenuidad creativa”, propia de quién busca sin saber qué encontrará, al modo de un regalo. En esa gratuidad es donde se manifiesta una “afectividad” capaz no solo de revelarse para quienes establecen esa relación poética con el contexto, sino que se revela como una nueva aparición del lugar. Realmente se le ve como por primera vez.

Aproximadamente 9 años después de esos hechos brevemente expuestos, con ocasión de una reunión para revisar el desarrollo de una obra en Ciudad Abierta, Fabio nos relata una experiencia que completó aquellas palabras primeras que recibí como estudiante en 1997.

La discusión en la que surgen esas palabras se desarrolla a propósito del juego y acto poético que con ocasión de una obra en Ciudad Abierta, y que es uno de los casos-experiencias de este estudio, se había realizado.

Del acto y juego poético se hablará más en la medida que se avanza en estas ideas, por ahora solo quisiera mencionar que la mayoría de las obras de Ciudad Abierta, si no todas, surgen en un trabajo multidimensional y participativo denominado “en ronda”, que corresponde a un modo de pensar, proyectar y trabajar colectivo, con la participación de muchos. También se lleva a cabo ese acto y juego poético que puede traer al proyecto nuevas variables, pues es esta acción la que en Ciudad Abierta abre al proyecto arquitectónico hacia una originalidad presente en el modo de habitar la extensión. Ese juego, que se inventa cada vez y que nos pone en contacto con el contexto de una forma nueva y no habitual, es posible entenderlo como una forma de construirse (inventándose) aquella experiencia contextual de la que hemos hablado en capítulos anteriores.

Concretamente la experiencia narrada por Cruz ocurre con ocasión de otra obra en Ciudad Abierta, la hospedería de la Puntilla, y el acto-juego que en esa oportunidad se realizó para pensar en ella y proyectarla. Durante el juego, del que no tengo todos los detalles, entre todos, dispuestos en fila en el lugar, fueron pronunciándose a viva voz fragmentos de un poema y cada uno de los participantes proclamó también en voz alta lo que durante el juego podía percibir del lugar y de lo que allí acontecía. La forma de jugar, de estar dispuesto en el juego, tenía una particularidad. Todos se encontraban con los ojos vendados y con sus manos dispuestas delante, con las palmas hacia arriba, para recibir algo que nadie sabía que sería. Fabio explica que en esa situación recibió algo más o menos esférico, inerte y tibio entre sus manos. Algo que tenía la dureza, aspereza y rigidez de un ser sin vida pero que por otro lado tenía la

tibieza y calidez de un animal pequeño y con vida. Ese contraste le hizo pensar que lo que había recibido era algo muy parecido a tener entre las manos a una rata recién muerta, pero lo que realmente había recibido era una piedra tibia. Cada uno de los asistentes fue recibiendo algo, y en el caso de Fabio, lo que el mismo reconoce haber sentido en sus manos lo hizo reparar en el tacto. ¿Qué tiene de poético esto entendido desde esa definición que el mismo Fabio nos entregaba antes? El sentido del tacto no habría surgido con esa singularidad y vehemencia si no se hubiese realizado este juego. Para Fabio, aquello inesperado fue que en esa presencia en el lugar a través del juego poético, con la palabra y cohabitando junto a otros, compartiendo una experiencia real con el lugar, en el lugar de la futura edificación, fue su sentido del tacto lo que se le apareció violentamente y que dejó una marca en esta experiencia contextual. De ahí en adelante, dijo Fabio, “debería haber pensado para esta obra de la Puntilla todo aquello que se toca en el edificio. Sus barandas, pasamanos, cantos, todo aquello que para el tacto es un estímulo”. Para otros, el juego reveló otros rasgos contextuales, otras dimensiones del lugar y de lo que en él ocurrió, para cada uno en una suerte de mezcla entre la propia autenticidad, sus memorias, sentimientos, emociones e imaginación surgidos durante la experiencia.

Esta sencilla y breve narración quiere ser una evidencia de algo que se ha querido ir poniendo en valor en este estudio: el afecto que a través de una experiencia se revela como el paso de un estado de impresión-afección que ocurre en ese momento de precomprensión del arquitecto ante su entorno, poniendo en juego todos sus sentidos, a un estado de expresión-afectación, momento en el que las huellas de esa experiencia se ponen en juego en un proyecto arquitectónico, ahora razonadas, analizadas, transformadas en discurso arquitectónico.

Para Fabio Cruz una obra de arquitectura tiene como gran finalidad provocar en nosotros la emoción, o conmoción, o pasión, y esto nada tiene que ver con lo agradable, lo confortable, el gusto, el buen o mal funcionamiento. Se trata de provocar un movimiento de nuestra interioridad que nos deje suspendidos en el origen mismo de nuestra condición humana.

Y esto puede suceder sólo porque la condición humana es poética, vale decir que por ella el hombre vive libremente y sin cesar en la vigilia y coraje de hacer un mundo.

A esta clase de conmoción interior se le suele llamar trascendencia, y creemos, es lo propio y radical de todas las artes.

Mas aquí se trata en particular de la emoción arquitectónica, y esto es justamente lo que delimita su campo propio. (Fabio Cruz, reflexiones y afirmaciones acerca de la arquitectura y su proceso creativo, archivo histórico EAD).

La emoción arquitectónica, continúa explicando Cruz, es aquella emoción que se padece en el contacto con una obra material que nos revela la extensión habitable en su más honda radicalidad. Esa extensión debe ser para un arquitecto la materia específica de la arquitectura, e involucra no solo aquella extensión habitable que aún no existe y que es labor del arquitecto hacer existir, sino que involucra aquella extensión que ya existe y desde la cual arranca el proceso creativo del arquitecto. Se trata del contexto existente con el que el arquitecto puede relacionarse de más de una forma.

Cruz considera que la extensión habitable está inserta y sólo encuentra su sentido en el acontecer o destino del lugar; y éste acontecer o destino se formula a sí mismo cuando “es dicho, cada vez, por la poesía”, porque es nombrado según las leyes propias de la palabra poética (esta particularidad nos revela aquella variable contenida en la relación alternativa propuesta en el ciclo hermenéutico-afectivo, esa impresión poética que junto a las impresiones físicas y sociales van conformando ese estado de precomprensión del arquitecto).

De aquí surge una relación imprescindible de la poesía con la arquitectura, de la palabra con la extensión, que Fabio se explica al considerar que el arte de la arquitectura, es tal vez la más ambigua de las artes y que ocurre así porque en el “tiempo del acontecer”, que es donde se sustenta la arquitectura, está mezclado el “transcurso natural” de los quehaceres y actividades prácticas, lo que no pasa de igual manera en otras artes. Esa ambigüedad se produce debido a que la satisfacción de dichos requerimientos naturales, más directos, tangibles y cuantificables, tienden a aparecer como la materia propiamente arquitectónica.

Es así como los aspectos prácticos vienen a ser para el arquitecto algo como la arcilla o el mármol en manos del escultor; es necesario comprenderlos, conocerlos, experimentarlos, de una cierta manera; saber gobernarlos y tornarlos dóciles en determinado rango. Pero ellos no son en sí, bajo ningún concepto, la materia propia de su arte, aunque sí su materialidad. Prueba de que tal distinción es posible, es el hecho que conociendo y dominando cabalmente una misma arcilla, con ella puede hacerse escultura o alfarería. (Fabio Cruz, reflexiones y afirmaciones acerca de la arquitectura y su proceso creativo, archivo histórico EAD).

En esta forma de plantear el contenido poético artístico de la arquitectura y su propósito más práctico, Fabio hace una clara división entre aquellas acciones del arquitecto que podemos reconocer, a partir de las definiciones tratadas por Hannah Arendt⁵, como la labor del arquitecto, el trabajo del arquitecto y su capacidad artística (es también la misma separación que hace Bajtín

5 Hannah Arendt (Alemania 1906-1975). Discípula de Heidegger y Husserl. Investigadora de la filosofía y la teoría política.

entre un autor-real que pertenece a la vida y un autor-creador que pertenece a la obra).

La edad moderna, explica Arendt (1993: 17, 22, 47) a propósito de esta división, trajo consigo la glorificación del trabajo. La consecuencia de esa forma de entender las acciones del ser humano en el mundo, ha sido la transformación de la sociedad en una sociedad del trabajo.

La labor, por otro lado, es la actividad correspondiente al proceso biológico del cuerpo humano, siendo la condición humana de la labor la misma vida, existir nada más, vivir. Pero el trabajo tiene una particularidad, que lo hace acercarse a la experiencia creativa no siéndolo completamente; es la actividad que corresponde a lo no natural de la existencia del ser humano, proporcionándole un mundo artificial de cosas creadas, distintas de todas las circunstancias naturales que son la base de la vida del ser humano. De esta forma, la condición humana del trabajo es la “mundanidad”, que es la construcción de la extensión en la que la vida tiene existencia, donde y como transcurre la vida, independientemente de sus características.

Pero Arendt menciona además una característica importante: lo bueno. La buena vida, como Aristóteles califica a la vida de los ciudadanos, no era simplemente una vida mejor, más libre de cuidados o más noble que la ordinaria porque tenía asegurada su existencia, sino que de una calidad completamente diferente. Era buena en el grado en que habiendo satisfecho las necesidades de la vida, liberándose del trabajo y de la labor, y “vencido el innato apremio de todas las criaturas vivas por su propia supervivencia”, ya no estaba vinculada al proceso biológico vital. En ese instante podríamos decir que el ser humano se encuentra en una disposición para crear y acceder a lo bueno de la vida, de las cosas y su belleza.

Para Fabio Cruz, en el arquitecto esa confusión entre “el tiempo del acontecer”, del que se ocupa el trabajo, se produce porque en él está mezclado el “transcurso natural” de los quehaceres y actividades prácticas, relacionadas a la labor, y estos requerimientos naturales, más directos, tangibles y cuantificables, tienden a aparecer como la materia arquitectónica que ve en la construcción de lo mundano su propósito fundamental, cuando no lo es desde el punto de vista de la creación artística. Esas satisfacciones mundanas son características que deben estar incluidas en la labor y trabajo del arquitecto, pero que no son el punto de partida en la conformación de los espacios de la “buena vida”. Si nos ubicamos desde la perspectiva dialógica, se trata nuevamente del permanente cruce en un mismo individuo, entre el autor real que pertenece a la vida y el autor creador que pertenece a la obra.

Quisiera a partir de lo expuesto, atribuir a ese acto y juego poético del que hemos hablado y que he querido explicar a través de la experiencia narrada por Fabio, esa característica: la de vencer ese innato apremio por la supervivencia para acceder a esa dislocación de los hábitos, ese distanciamiento de lo mundano que no tiene más intención que lograr, por un momento en el que esa mundanidad se suspende, que aquello inesperado surja a partir de la palabra que nombra y de la acción que acontece en una determinada extensión o contexto.

Así, explica Fabio, movido, y en cierta manera “acicateado” ante la posibilidad de verse enfrentado una vez más con lo desconocido que hay en el “desvelamiento de la forma”, el arquitecto puede entrar en un tiempo de “efervescencia” artística.

Con su espíritu y su cuerpo en ‘estado de ruta’, y con sus conocimientos y oficio a cuestas, sale a rever la realidad del ‘espacio habitándose’. Presa del ‘estusiasmo’ (como dice Sócrates a Ion) y guiado por él, va de un lugar a otro, de un tiempo a otro, dejándose traspasar. Es el tiempo de la contemplación. Se toman notas, se dibuja, se mide. Se desplaza también por el recuerdo y la experiencia de otras situaciones, obras y lugares. (Fabio Cruz, reflexiones y afirmaciones acerca de la arquitectura y su proceso creativo, archivo histórico EAD).

Y en ese estado el arquitecto observa. Desde su experiencia dice algo, nombra. En ese nombrar y decir se produce una síntesis de lo ocurrido, de la experiencia vivida, y en el caso más específico que estamos tratando, de lo ocurrido en ese acto-juego. Ese nombrar no se trata de palabras descriptivas sino de nombres. Por eso Fabio considera mucho más significativo y elocuente que a la observación desde la que se nombra se le llame “elogio”. Un elogio del espacio o extensión habitable, pues para él la palabra “elogio”, dice más de la “gratuidad de ser poseído por el entusiasmo y recibir el don de ver el acto” que acontece en una determinada extensión y tiempo. Esto permite anticipar la forma arquitectónica, aunque sea de manera leve y efímera, desde esa experiencia contextual vivida, pues es su origen. Nombrar permite fijar esa huella que la experiencia contextual deja.

El tiempo del elogio, agrega, aunque con matices siempre diferentes, ya no se detiene sino hasta el final de la obra construida. Esa primera “intuición”⁶

6 Es tal vez esa misma intuición a la que se refiere Kandinski cuando dice que “el principio externo del arte no tiene validez mas que para el pasado y nunca para el futuro. Su actividad no sufrirá ningún cambio. Coexiste una teoría de este principio para el camino futuro que se sitúe en el reino de lo no material. No puede cristalizarse materialmente aquello que no existe aún materialmente. El espíritu que conduce al reino del mañana solo se reconoce a través de la intuición (a lo que conduce el talento del artista).” Wassily Kandinsky; *De lo espiritual en el arte*, pag.30).

que contiene el secreto de la obra, va poco a poco, en el curso de su configuración en el espacio tridimensional, desenvolviéndose e iluminando todas las partes del programa de necesidades, del orden material y del uso que van haciéndose lugar en la forma arquitectónica.

La intuición se despierta a través de una excepcionalidad que rompe lo habitual, que disloca la rutina, y que construye la relación entre el arquitecto y el contexto. La reacción creativa de este encuentro da inicio a un decurso que llega hasta la obra construida y habitada. Esa excepcionalidad puede adquirir diferentes maneras de establecerse. En este estudio se revisa una, aquella excepcionalidad en forma de acto y juego poético, y que conforma parte de ese estado de impresión-afección propio de la fase de precomprensión del arquitecto. Pero sea cual sea la manera de acceder a esa relación “intuitiva” original de quien se encuentra creando, este debe alcanzarla porque:

Cuando la intuición ha hallado alimento, la destreza se desarrolla con suma rapidez, mientras la rutina nunca puede por sí sola reemplazar a la visión creadora. Sólo un ser que ha aprehendido la más sublime de las irrealidades, puede dar forma a la realidad más elevada. (Gropius, 1953:64 citado por Saavedra, 2008:13)

Ese modo de nombrar elogiando y que da paso a ese estado intuitivo, que Fabio Cruz lleva al campo arquitectónico, es primeramente una acción poética. El propio Godofredo Iommi considera a ese nombrar elogiando como una manifestación de la poesía cuando se refiere a todas las artes como las “musas”, cuya “función primordial es el elogio”, que en el fondo corresponde a reconocer. El método para conocer, dice Iommi, es primero reconocer, y la posibilidad de reconocer surge del admirarse.

El arquitecto Rodrigo Saavedra (2008: 28), en su estudio acerca del viaje como una experiencia formativa del arquitecto, como forma de enseñanza de la arquitectura, habla del elogio de lo que se tiene “ante” y ese ante, dice, es el “mundo” que se presenta ante nosotros, como la realidad que se vive, como la experiencia con el mundo, como un estar ante ese mundo y decir algo de eso en lo que se está.

En un sentido de elogio es el descubrimiento de las virtudes de lo que está ante los ojos. Es la palabra que muestra la gratitud y que muestra la identificación. Llevándolo esto a la arquitectura, aparece la necesidad del lenguaje, y cómo este es un componente más de todo proceso arquitectónico. La palabra está al principio para elogiar la realidad, para reconocer en el cosmos, y el lugar la virtud visible o invisible que rige el lugar. Luego la palabra es la que desencadena a las relaciones necesarias para el construir. (Saavedra, 2008: 28)

Y agrega que la palabra poética es la que puede armonizar de un “modo desconocido” los hechos en un determinado contexto. En otras palabras, eso desconocido que se suscita con la palabra poética, ocurre cuando se llega a través de esta a ese estado de impresión-afección inesperado. Hablamos de aquello inesperado que trae la poesía a la existencia, en este caso específico en el acontecer de un acto o juego poético. Enriquece las relaciones y abre campos en que el ser humano trasciende en su reconocimiento, asociando al reconocimiento la alegría propia de quien se encuentra en lo “en común” de una celebración, o como expresa el poeta Godofredo Iommi:

Toda la realidad insólita y todo maravilloso cotidiano;
las vigiliass, las iluminaciones y aún los doblegamientos del espíritu.
Todo está allí, en la aventura poética. Nos hace falta verdaderamente
“cambiar de vida” para cambiar la vida. “Tener ganado el paso”
significa no perderse, permanecer fieles y obedientes al acto que nos
ha consagrado. (Iommi, 1963).

DIMENSIÓN POÉTICA DE GODOFREDO IOMMI EN LA EXPERIENCIA CONTEXTUAL AFECTIVA: LA POESÍA DEL “HA LUGAR”

Antes de continuar, es necesario declarar que la dimensión poética manifestada en acto y juego de la que hablamos, corresponde al planteamiento poético de Godofredo Iommi. Esa relación que se quiere incorporar a través de las ideas tratadas aquí en relación al estudio desarrollado, anhela poder describir esa fase de precomprensión en su componente poética, pero directamente relacionada a una acción desencadenada a partir del acto y juego poético.

El objetivo es dar cuenta de una muy precisa acción que acontece o puede acontecer como parte de una forma de interacción con el contexto, que como ya dijimos anteriormente es alternativa a los procesos más habituales de lectura del contexto, pero fundamentalmente para ayudarnos a evidenciar las dimensiones afectivas en la relación entre arquitecto, habitante y lugar a través del proyecto entendidas desde el concepto de afecto.

Asimismo, tal como se ha querido otorgar a la dimensión afectiva una cierta característica más tangible, que la aproxime a aspectos más prácticos, también hacerlo con la poética de Iommi al insertarla como una posible acción creativa, pues lo es como una alternativa, naturalmente poco habitual, cargada de cierta intuición original y que la puede llevar a formar parte de una acción creativa en el decurso de un proyecto arquitectónico. Como veremos más adelante, eso es un hecho, y en el caso de este estudio ocurrió en los tres casos experiencias que se presentarán y es por ese motivo que se ha querido dedicar algunas líneas a este aspecto.

Comencemos por decir que esa acción poética es la que lleva, muchas veces sin la explicación propia de aquellas acciones relacionadas a la “mundanidad”, a hacer que a esa acción que acontece podamos reconocerla como un acto que conmociona.

Es posible reconocer además otra particularidad y es la siguiente: quien lleva la palabra que desencadena la acción es el poeta, un poeta que, en las propias palabras de Iommi, es uno cuya presencia “abre”.

Su abertura recuerda al hombre, sumergido en sus sufrimientos y sus alegrías concertadas, el alba perpetua de su origen. He ahí su ascesis⁷. Ella es el acto humano que se relaciona con el fundamento de toda realidad. Y por eso ella se hace terriblemente consoladora. Si revela el acto humano, es por tal acción que ella llega a ser la Fiesta. Y digo bien, el acto. Es verdad que el poeta es un hombre de palabras, pero, también, él es mucho más que eso. El poeta es el portador de la Fiesta. La poesía se hace en su persona, en su cuerpo, en su lenguaje, en su vida y no solamente “entre las sábanas.”(Iommi, 1963).

Aquí podemos encontrarnos con una condición tal vez más clara de lo que la poesía significa a la vida, en esa suerte de dislocación de lo habitual, que es el de ser “fiesta”, pues introduce en la arquitectura la fiesta como aquello que no está directamente ante los ojos, o al menos no es evidente.

El acto poético, o el juego poético, buscan esa acción extrema que muchas veces tiene la fiesta, y el propio juego, que se vive no con las reglas habituales de la vida, sino con otras, inventadas y consentidas por muchos. Es una disposición ante lo no habitual para que lo inesperado ocurra, nos envuelva en una suerte de acto que relaciona lo físico, social y la memoria del lugar. Dejarnos envolver por esa excepcionalidad que nos saca de lo habitual, hace evidente la mundanidad, la deja expuesta, pues por unos instantes nos alejamos de ella y la reconocemos desde fuera. Y para que eso ocurra, tal como dice nuevamente el poeta, es necesario obedecer al acto poético con y a pesar del mundo para desencadenar la fiesta.

Y la Fiesta es el juego, supremo rigor de mi libertad. Tal es la misión del poeta porque el mundo debe ser siempre reapasionado.”(Iommi, 1963).

El poeta nos deja en ese estado de fiesta, en un mundo momentáneamente reapasionado en la exaltación de aquello que se encuentra presente en un determinado lugar y tiempo, pero que se muestra como por primera vez porque efectivamente se está en esa condición por primera vez; y única seguramente. Es exaltar esa irrepetibilidad de un tiempo y lugar (recuerdo las palabras de

7 Ascesis: Reglas y prácticas encaminadas a la liberación del espíritu y el logro de la virtud.

André Breton cuando dice que la lucidez es la gran enemiga de la revelación). Y el poeta (Iommi, 1963) agrega a esta exaltación a la que llama fiesta, además de la palabra misma, otra característica, el consuelo, nombrándola ahora como “fiesta consoladora”. Pero explica que el consuelo “no es el bálsamo sobre las heridas ni el pañuelo para las lágrimas”. Para el poeta, consolar significa revelar constantemente a los seres humanos tomados por las tareas del mundo, el “esplendor” de esas tareas, el “fulgor” de la posibilidad que significan esas tareas para el mundo, cuando esa posibilidad se hace realidad, a pesar de los posibles errores, éxitos, culpas, alegrías y tristezas que la posibilidad admite.

La revelación de esta posibilidad a través de sus trabajos, penas y placeres, a través de todas las significaciones que son cumplimientos reales, ya establecidos en curso de desaparición, significaciones conocidas, mal conocidas o desconocidas; revelación que es también —¿por qué no?— lámpara sobre zonas del espíritu y sobre el país de la labor. Revelación del instante que es el hombre antes de todo tiempo. Revelación que es la verdadera memoria. (Iommi, 1963).

Ante todo, quiero recoger esa definición de consuelo de Iommi como posibilidad de abertura de un proceso creativo. Aquella significación del acto que también se ha querido llamar juego, en un esfuerzo por traer esa coordenada poética a un campo más práctico, aunque sea difícil.

Iommi le llama “consuelo” a esa posibilidad de revelar constantemente aquella plenitud contenida en el hacer habitual, aún en el más práctico y “mundano” hacer. En todos existe aquella posibilidad de revelación de lo original en lo cotidiano, cuando no se hace lo que se puede, sino lo que se quiere, agrega Iommi.

Hemos reconocido la importancia de la máscara que uno se vuelve, de la sorpresa de aparecer como aparecidos sin jamás convocar, sin llamar a nadie; del verdadero anti-teatro por la participación de todos en el juego poético y la utilización insólita del espacio. Allí se aprendió que la poesía se comunica también por la música de los sentidos y no solamente por la melodía de los sonidos o las significaciones de las palabras. (Iommi, 1963)

Iommi atribuye a la música de los sentidos y no solamente a la melodía de los sonidos la significación de la palabra, es decir, lo que cada uno interpreta del acontecer a través de la poesía que se manifiesta cuando se hace lo que se quiere y no lo que se puede. En un acto o juego poético el poeta está presente, es el quien proclama esa palabra que genera la acción, y por eso, en palabras del mismo poeta, “Un poeta debe ser más útil que ningún otro ciudadano de su tribu”, porque es él quien inventa un tiempo no habitual, generando

una acción paralela o alternativa a la vida real mundana, pues en esta acción convertida en acto se trata de encontrarse en una suspensión de lo mundano, en esa “inutilidad” a la que se refería Fabio Cruz, propia de la poesía y el arte. Es el poeta quien vela por lograr que ese acto y juego poético sean aquello que se quiere hacer y no lo que se puede solamente hacer. Y si el poeta no puede estar presente, sí lo está su palabra, dicha y regalada específicamente para un determinado acto-juego en un determinado lugar. Se trata, en palabras de Saavedra (2008: 11), de una poesía que se funda en la presencia del poeta en el lugar. Una poesía de actos, con la acción del poeta abriendo la posibilidad de una acción junto a otros.

El acto poético es lo que él propone y realiza, es la acción del poeta llevada a una trascendencia que la ubica en el límite de un desconocido. Es la acción en la que el poeta involucra a todos. (Saavedra, 2008: 11).

Pero es el mismo poeta Godofredo Iommi quién nos habla del rol del poeta, de la acción convertida en acto poético, en juego, y que sintetiza lo que hasta aquí hemos dicho, con el anhelo de transparentar esa acción poética que considero puede ser parte de la fase de precomprensión explicitada en este estudio en la relación hermenéutico-afectiva con el contexto físico, histórico y social de un lugar. Y tal vez lo más relevante de ella desde el concepto de afecto, como un rasgo de la experiencia contextual en relación a esta dimensión poética particular del “ha lugar”, es que Iommi la define como una poesía que debe ser “hecha por todos”, es decir, se requiere de un vínculo social que se da en la participación conjunta en un determinado lugar.

Iommi lo expresa en uno de sus textos de la siguiente manera:

He visto al poeta que muestra el mundo porque él se desnuda. Su acto revela el paisaje, las gentes, las relaciones de hombres y cosas. Portador de fiesta, él es portador de probabilidades porque, con su presencia desencadena relaciones imprevistas y provoca la participación activa en los Juegos a fin de dar cumplimiento a lo que nos fue dicho: “La poesía debe ser hecha por todos. Y no por uno”. Y puesto que su acto es libre de toda dependencia al mundo, es siempre el regalo, presente poético que conmueve y consuela. El soporta la alienación del hombre contra sí mismo. La poesía en acto surge y se inserta verdaderamente en la realidad. Desvela la posibilidad que funda toda existencia efectiva y al mismo tiempo se hace acto en el mundo. He visto entonces al poeta salir de la literatura, sobrepasar el poema, y aún, abandonar la escritura. (Iommi 1963).

Esa es la apertura que trae la “impresión poética”, la de ser portadora de posibilidades, o mas bien, reveladora de posibilidades en un determinado lugar sondeado por el arquitecto. Se desencadenan relaciones imprevistas provocan-

do la participación activa de quienes allí se encuentran. La poesía en acto surge y se inserta verdaderamente en la realidad, y por eso podemos llamarle así, la poesía del “ha lugar”, que revela, nos muestra el lugar a través de una acción que en definitiva es una forma de habitar en él.

Regresemos a las ideas iniciales respecto de la dimensión poética que se ha ido desarrollando en estas líneas. Volvamos a preguntarnos por la necesidad de la poesía, por la necesidad del poeta, recordando las preguntas de Fabio Cruz cuando dice: ¿De qué sirve la poesía en la vida? ¿Y de qué le sirve a la arquitectura? Y recordemos su respuesta: “la poesía le regala lo inesperado a la vida”.

Desde esa pregunta podemos también plantearnos otra, la de Giedion, ya en una proximidad mayor con la arquitectura, cuando formula: ¿Tenemos realmente necesidad de artistas? El mismo Giedion responde que el artista actúa como el inventor o el descubridor científico. Los tres buscan nuevas relaciones entre el hombre y su mundo, pero en el caso del artista, estas relaciones son de índole emotiva en lugar de ser de tipo práctico o cognoscitivo⁸.

Es un especialista que en su obra nos enseña, como en un espejo, algo que nosotros, por propio albedrío, no hemos sido capaces de comprender: el estado de nuestro propio espíritu. Encuentra los símbolos exteriores para los sentimientos que en realidad dominan pero que todavía permanecen para nosotros en estado caótico y son por lo tanto, inquietantes y obsesivos.” (Giedion, 1978:450, citado por Saavedra, 2008: 5)

Eso que asegura Giedion es lo necesario del artista: “El crear la relación entre el hombre y su mundo, a través de los sentimientos”. En el caso del poeta, esa relación entre el hombre y su mundo no solo involucra los sentimientos, que como ya hemos dicho en capítulos anteriores, corresponden a reacciones internas a partir de estímulos presentes en el mundo con el que un sujeto se relaciona, sino que involucra una serie de otras reacciones más visibles, emocionales, con las que se experimenta el mundo. Y si vamos más allá, con las que uno se comunica con ese mundo. Sentir, emocionarse, interactuar con el lugar, con otros, y en el arquitecto observar, nombrar y elogiar, son dimensiones que se presentan todas juntas en el acto creativo, propias de la emoción, pues la emoción es la reacción física de las sensaciones interiores, siendo estas los sentimientos. Y si consideramos que desde la poesía nos relacionamos durante la fase de precomprensión del mundo a través de un acto, esa serie de estados

8 Es la misma relación que plantea Piaget desde el punto de vista psicológico entre las componentes cognoscitivas y afectivas del comportamiento humano y por otra parte, Damasio, desde el punto de vista neurobiológico entre emoción (exterioridad) y sentimiento (interioridad). Estas afirmaciones fueron tratadas en capítulos anteriores de este estudio como parte de la discusión en torno al concepto de afecto.

en nuestra relación con el mundo puede ser mucho más compleja, diversa, inesperada y original, más de lo que ya lo es en nuestra relación cotidiana y “mundana” con la extensión en la que habitamos⁹.

Esa mezcla entre la vida y su acontecer más propio, práctico y utilitario, junto a esa capacidad de sentir, emocionarse, nombrar, observar y elogiar, a partir de una acción que acontece en un determinado lugar en acto, fiesta y juego motivado por la poesía, es a lo que quiero reconocer como la poesía del “ha lugar” planteada por Godofredo Iommi. Una poesía que se cumple no solo en la existencia de la palabra sino en la acción que ella desencadena y en lo que ese acto deja como consecuencia o huella a través de la experiencia en el lugar. Esto podríamos reconocerlo como la primera manifestación de lo que de

9 Teniendo en consideración lo expuesto a propósito de la poesía del “ha lugar”, esa poesía “hecha por todos” de Iommi, y esperando se entienda el sentido que se le desea dar en esta tesis como una acción creativa que permite relacionar a un sujeto, y especialmente al arquitecto con un determinado contexto, cabe mencionar que Iommi le da un nombre propio a esa acción que hemos denominado acto y/o juego poéticos. Ese nombre es el de “Phalene”. “Cuenta la leyenda que Godo estaba buscando un nombre propio para los actos poéticos estando en París, entonces abrió un diccionario en cualquier página, bajó con el dedo índice y al azar se detuvo sobre una palabra: “phàlene”. En castellano significa mariposa nocturna, más conocida como polilla. Así es; una silvestre y común polilla. Sin embargo el nombre es increíblemente preciso, ¿por qué? La respuesta la da el mismísimo Edgar Allan Poe, indicando además un horizonte distinto al de la armonía: “La poesía es perfecta y no tiene otro fin que el de describir el vuelo de la mariposa engegueda por la estrella. Va hacia la estrella sabiendo que la luz de la estrella la va a convertir en cenizas. Pero no puede hacerlo de otra manera y no es más que esa trayectoria. Y nosotros estamos en condiciones de comprenderla, de amarla y estremecernos porque llevamos con nosotros esa misma sed”. Luego Godofredo Iommi agrega: “Lautreamont murió adolescente. Desconocido absoluto para sus contemporáneos. Sus pasos son de una intensidad todavía por cumplirse. Ducasse no sólo propone la quiebra lineal de la frase, sino un estado múltiple de una función completa. La poesía se compara al vuelo de los estorninos. La bandada de pájaros vuela conformando y deformando una esfera. Dentro de ella los pájaros la cruzan en todos su diámetros, sin cesar, al punto que mirando un pájaro se pudiera pensar que nadie avanza y sin embargo, dentro de esa multiplicidad de trazos la esfera se desplaza. Tal complejidad no ha sido conquistada. Lautreamont señaló vigorosamente la radical insignificancia de la poesía. No se juega ella en los significados – no es poesía porque se ocupa de religión, moral, ideas, política, matrimonios, muertes, nacimientos, etc. – Además nos dice que la poesía no debe ser hecha por uno sino que debe ser hecha por todos (no para todos sino por todos). Y acuña la fórmula más aguda que cierra la poesía moderna: “Una cosa es bella cuando se parece al encuentro fortuito de un paraguas y de una máquina de coser sobre una mesa de operaciones”. Cuando estas tres cosas fuertemente dispares azarosamente se encuentran se revela una región desconocida. He aquí finalmente el axioma por el cual es posible construir o desvelar lo desconocido. Ahora la belleza se aparece y manifiesta a través de construcciones y abstracciones de esta naturaleza y no a través de la concordancia de las partes entre sí. Quiere decir esto la permanente búsqueda de una creatividad. Pero ¿cómo se aplica esta suerte de metáfora en la vida diaria, en las obras cotidianas, en el trabajo de la arquitectura y de los diseños? Bueno, lamento decirles que eso no es cuestión ni preocupación de la poesía. Es asunto de los oficios. Y éstos, en su relación íntima con la poesía, habrán de descubrirlo y de intentarlo. El ejercicio de ese encuentro fortuito es lo que ustedes hacen en los talleres todo el tiempo”. (Fuentes: www.ead.pucv.cl; quinta clase del Taller de Amereida dictada por los poetas Jaime Reyes, Manuel Sanfuentes y Andrés Garcés, segundo trimestre, 2004. El origen del nombre del acto poético entendido como Phalene es también tratado por Ann Pendleton-Jullian en su libro *The road that is not a road and the Open City* (1996: pags. 68, 69, 70) pero no entrega con nitidez el sentido propuesto por Iommi respecto de este aspecto al menos).

poiesis posee esta dimensión poética del “ha lugar”, ese “pasar del no ser al ser” manifestado en un acto que ocupa un espacio, que define un modo de estar en un vínculo social y la reinterpretación del contexto de una forma que permite la revelación del lugar, de una forma en la que antes no había sido revelado, pues esa revelación surge gracias a esa presencia en el lugar.

Pero esto todavía puede llegar a ser más relevante cuando Giedion explica que gran parte de las desgracias del siglo XIX, se produjeron por la convicción de que la industria y la técnica solo tenían importancia en esa relación “mundana” funcional y que no tenían, en palabras de Giedion, un contenido emotivo. Llamémosle en este estudio, un contenido afectivo. De esta manera, las artes fueron desplazadas y completamente aisladas de las realidades cotidianas, en las que solamente aquellas dimensiones más prácticas y utilitarias tenían cabida. Como resultado:

La vida perdió unidad y equilibrio; la ciencia y la industria hicieron progresos continuos, pero en el reino del sentimiento, ahora aislado, la única actividad era una oscilación producida de un extremo a otro”. (Giedion, 1978:448, citado por Saavedra, 2008: 5).

El riesgo radica y sigue agudizándose en la actualidad, en el hecho de seguir alejando a las artes de la posibilidad de contribuir en la construcción de la cotidianidad.

Si en el siglo XIX, como explica Giedion, el motivo principal de ese alejamiento fue basar la vida del ser humano en la influencia de la ciencia y la industria, volvamos a decir que hoy el riesgo radica en las tecnologías que nos incitan y tientan a reemplazar la experiencia contextual real por una “experiencia simulada” y como explica Saavedra, esa separación entre lo cotidiano y el arte es “algo que no corresponde a la condición humana que en si es en una unidad”.

Esa falta de contenido afectivo, como consecuencia de entender la forma arquitectónica más como un medio de estimulación mediática, de sensibilidad simulada y no una experiencia contextual, que el propio sujeto arquitecto pueda tener previamente, para anticipar la forma arquitectónica justa y necesaria para un determinado contexto, tiene su origen también en lo que el arquitecto Helio Piñón define como “enfoques doctrinales que actúan como sistemas ficticio”, y que le dan legitimidad a una arquitectura que surge de un pensamiento dirigido más hacia el gusto, surgida desde una forma de proyectar basada “en la gestión de imágenes e ideas según estrictos criterios de mercado”. (Piñón, 2005: 15).

Piñón es más drástico aún al criticar a un tipo de arquitectura biomórfica (uno de los tipos de arquitecturas desprovistas de afectividad) y vagamente

ingenieril (otra característica superflua cuando carece de la honestidad propia de quien crea realmente desde esa especificidad), con la que se intenta “adornar el perfil de las ciudades”. El resultado de esto es la “aparatosidad y despilfarro”, configurándose como fantasías que satisfacen la curiosidad del ciudadano pero que no pasan de ser “cosas” seductoras que no provocan interés. Es también a ese intento por simular al que se quiere prestar atención desde el punto de vista que propone este estudio, atender a esa simulación como engaño o falta de honestidad con la concepción de la forma arquitectónica, que busca impactar a través de seductoras formas surgidas “de ninguna parte”, más que regalar una verdadera y sentida experiencia con el espacio, surgida de su precomprensión creativa.

Y Piñón agrega:

Ese cariz pseudotécnico que presentan estos cachivaches es doblemente engañoso. Violenta la propia técnica, al enfatizar aspectos irrelevantes de su dominio, y desprestigia su utilidad, al empeñarse en soluciones innecesarias solo por su capacidad para seducir a un público ocioso y entregado. (Piñón, 2005: 16).

Para ese tipo de arquitectura que describe Helio Piñón, no se requiere de la experiencia contextual del arquitecto, ni se requiere de una experiencia real con el contexto, ni la búsqueda de una impresión afectiva, tampoco un encuentro original y auténtico con nada, en definitiva, no se requiere de contexto, de la manera en que hemos tratado la definiciones en este estudio, ni mucho menos de un acto o gesto que nos revele aquella intimidad del lugar. Tampoco se necesita de esa dislocación de los hábitos (impresión poética) que hemos descrito en este capítulo, pues en realidad esas formas pseudoarquitectónicas pueden mutar a su antojo y ser readaptadas a nuevos escenarios, en los que las consideraciones físicas, sociales e históricas del contexto le resultan un obstáculo más que una fuente de originalidad.

Ahora bien, retomando las ideas centrales de este estudio, en la relación entre aquel estado de impresión-afección de un arquitecto y ese posterior estado de expresión-afectación, la fase de precomprensión conformada por una impresión física, social y poética corresponde a una acción de interacción con el contexto, aquella experiencia contextual real que de una u otra forma debe existir.

Este sentido de lo que podríamos llamar una “poética en acción” que se ha ido definiendo desde el planteamiento específico de Iommi¹⁰, se toca con aquello que Christian Norberg-Schulz denomina el *Genius Loci*¹¹ o el “espíritu del lugar”, que surge en este caso de forma natural a través de la experiencia contextual, al poner en contacto al arquitecto con su entorno y en la que su revelación va adquiriendo una forma concreta. Podríamos decir también que esa revelación puede surgir de forma inesperada, repentina y auténtica a través de un acto o juego poético capaz de revelar junto a los más naturales y evidentes atributos del lugar, que surgen de interactuar en él, aquellos rasgos que surgen también como resultado de la presencia e invención del propio arquitecto al sondear el contexto.

Esta conexión con el contexto para revelar el lugar, se establece no solo entre el arquitecto, sea uno, varios o un equipo, y el lugar mismo, sino también abre la acción creativa a la participación y encuentro con los habitantes del lugar, las características físicas y su historia manifestada en lo que el contexto es en su presente vivido y revelado en esa poesía del “ha lugar”, pues lo que se

10 Los planteamientos de Godofredo Iommi discutidos en este capítulo son las ideas desarrolladas por él en su escrito poético: *La Carta del Errante*, de 1963, que se encuentra en el archivo histórico de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la PUCV, Chile, y divulgado digitalmente a través de www.ead.pucv.cl. En este el principal aspecto tratado corresponde a la relación poesía y vida y de cómo la primera influencia a la segunda en una concreta manifestación en lo cotidiano, por lo que le denomina la poesía del “ha-lugar”. Godofredo Iommi publica en París en 1963 en la revista de poesía *Ailleurs* el texto titulado *La Carta del Errante* (*Lettre de l'Errant*). En este escrito postula desde la tradición poética occidental y unido a su último eslabón de las vanguardias, el Surrealismo, la respuesta a una de sus interrogantes que no fuera contestada por este movimiento artístico constituyente de la modernidad. Esto es el debate sobre la poesía y la realidad. (Fuente: www.ead.pucv.cl). *Genius Loci* es un concepto Romano. De acuerdo a las creencias Romanas antiguas, cada ser independiente tiene su “Genios”, su espíritu guardián. Este espíritu da vida a la gente y a los lugares, los acompaña desde el nacimiento hasta la muerte y determina su carácter o esencia. Aún los Dioses tienen su “Genios”, lo que ilustra la naturaleza fundamental del concepto. El “Genios” denota lo que una cosa es o lo “que quiere ser”, según las palabras de Louis Khan. No es necesario hacer un recuento histórico del concepto de “Genios” y su relación con el “Daimon” de los griegos. Es suficiente expresar que el hombre antiguo experimentó su medio como algo consistente en caracteres definidos. En particular, reconoció que es de una gran importancia existencial llegar a tener buenos términos con el “genios” de la localidad en donde su vida tiene lugar. En el pasado, la sobrevivencia dependía de una buena relación con el lugar, tanto en forma física como psicológica. (Norberg-Schulz, 1980: 18).

11 *Genius Loci* es un concepto Romano. De acuerdo a las creencias Romanas antiguas, cada ser independiente tiene su “Genios”, su espíritu guardián. Este espíritu da vida a la gente y a los lugares, los acompaña desde el nacimiento hasta la muerte y determina su carácter o esencia. Aún los Dioses tienen su “Genios”, lo que ilustra la naturaleza fundamental del concepto. El “Genios” denota lo que una cosa es o lo “que quiere ser”, según las palabras de Louis Khan. No es necesario hacer un recuento histórico del concepto de “Genios” y su relación con el “Daimon” de los griegos. Es suficiente expresar que el hombre antiguo experimentó su medio como algo consistente en caracteres definidos. En particular, reconoció que es de una gran importancia existencial llegar a tener buenos términos con el “genios” de la localidad en donde su vida tiene lugar. En el pasado, la sobrevivencia dependía de una buena relación con el lugar, tanto en forma física como psicológica. (Norberg-Schulz, 1980: 18).

quiere es precisamente que todo aquello que es parte de la identidad del lugar luzca.

Para Norberg-Schulz, este valor de conectividad sensitiva con el lugar, cuando plantea sus ideas a propósito del *Genius Loci* en 1979, ya era considerado por él como un valor que se perdía. Y lo argumentaba diciendo que el ser humano moderno, había creído por mucho tiempo que la ciencia y la tecnología lo liberarían de su dependencia hacia los lugares. A raíz de esto, propone que en contraposición a la pérdida de ese valor, el ser humano debe poder orientarse él mismo y debe saber donde está. Pero además, debe identificarse él mismo con el medio, esto es, debe conocer cómo él mismo es un cierto lugar.

Identificación y orientación son aspectos de una relación total, aunque tengan una cierta independencia dentro de la totalidad. (...). Una verdadera pertenencia se da, cuando se supone a las dos funciones psicológicas totalmente desarrolladas. (Norberg-Schulz, 1980: 19).

Para lograr esa interacción y conexión real con el lugar, Norberg-Schulz plantea que se debe propiciar un entendimiento completo del concepto de identificación y de lo que denomina el “carácter” del mismo, lo que desde el punto de vista de la identificación, sería “el llegar a ser amigos con un medio particular”, pues la identidad humana, afirma, requiere de la identidad del lugar. (Norberg-Schulz, 1980: 23).

Las características surgidas de la fusión de lugar (contexto) y sujeto, son las que definen aquella capacidad de impresionarse (afección) ante el medio, pues el encuentro entre la identidad humana y la del lugar van definiendo a su vez la autenticidad de la experiencia contextual en la que se revela aquello que el contexto es.

Hay una última cuestión que quisiera destacar a propósito de los planteamientos de Norberg-Schulz y que me parece relevante desde la dimensión poética que se ha ido detallando. Este afirma que el hombre habita cuando es capaz de concretar el mundo en forma de cosas, edificios y objetos materiales y esa concretización es la función del trabajo artístico (*poiesis*), siendo éste opuesto a la función de la ciencia. Nuestra vida diaria, dice, consiste en esa relación con aquellos objetos materiales que son nuestros “intermediarios” para relacionarnos con el mundo, siendo el trabajo del arte ayudar al hombre a habitar.

Holderlin fue claro cuando dijo: “lleno de méritos, aún poéticamente, el hombre habita en esta tierra”. Esto significa que los méritos del hombre no cuentan mucho si el no es capaz de habitar poéticamente. Es decir, habitar en

el verdadero sentido de la palabra (...) La poesía es la que primero entrega al hombre al interior de la tierra, haciéndole pertenecer a ella y de esta forma le brinda el habitar. Solo la poesía en todas sus formas, (también como el “arte de vivir”) hace de la existencia humana algo con significado existencial, y el sentido es la necesidad humana fundamental. (Norberg-Schulz, 1980: 23).

Para Norberg-Schulz, la arquitectura pertenece a la poesía y su propósito es ayudar al hombre en el habitar. Pero la arquitectura es un arte complejo, y agrega que hacer ciudades y edificios en la práctica no es suficiente. La arquitectura llega a su esencia cuando un “medio ambiente total se hace visible”.

Desde el punto de vista del arquitecto que se relaciona con el contexto, que anhela descubrir en él aquellas dimensiones propias en ese autodescubrimiento auténtico y esa reinterpretación del lugar mismo “con él en él”, en ese entendimiento del contexto (no como escenario del acontecer sino fundidos acontecer y lugar), la arquitectura debe “entender la vocación del lugar”.

Pertenecer a un lugar, de esta forma, significa establecer por parte del arquitecto un fundamento existencial con el contexto en un determinado espacio, tiempo y relación con otros y desde ese fundamento orientar todas aquellas acciones que le permitan concretar materialmente esa relación. La poesía, dice Norberg-Schulz, también entendida como el “arte de vivir”, le revela el sentido a ese vivir como una totalidad visible del medio en el que se está¹².

Uno de los aspectos que se desea destacar en las ideas planteadas en torno a la dimensión poética, es que en Norberg-Schulz plantea buscar desde la arquitectura aquella identidad del lugar en una conexión con la poesía, el espíritu del lugar, el *Genius Loci*. Y la poética de Godofredo Iommi, lo hace desde la poesía que desde la palabra se conecta con la arquitectura, en cuanto esta es capaz de desencadenar una acción original en el lugar, denominada la poesía del “ha lugar”.

En ambos casos podemos entender aquellas dimensiones como parte de la impresión poética del sujeto arquitecto en la fase de precomprensión del ciclo hermenéutico-afectivo, pues también en ambos casos se trata de esa revelación total del lugar. Y esa totalidad involucra tanto variables físicas como sociales e históricas del contexto.

12 Si bien esta comprensión del lugar desde un punto de vista poético arquitectónico como una totalidad del contexto se referencia en este estudio a Norberg-Schulz, fue también tratada por John Brinckerhoff Jackson, años después en sus estudios (1994), al referirse al sentido del lugar en su libro *A Sense of Place, a sense of time*. Según Jackson el sentido del lugar es algo que construimos en el transcurso del tiempo, a lo largo de nuestras vidas, y como resultado de nuestros hábitos, costumbres y de los sentimientos de pertenencia a un lugar, las que son respuestas no temporales o esporádicas y que no dependen de las circunstancias temporales sino de aquellas más duraderas como una acumulación de experiencias.

El objetivo de esta discusión ha sido la de dar cuenta de una forma de interacción entre arquitecto y contexto porque se le considera clave para el desarrollo de un proyecto arquitectónico.

Esa relación entre el pensar la arquitectura y su real existencia, concretarla, es un paso enorme y decisivo. Y es aquí donde se requiere de una última relación poética que permita al menos visualizar algo, que si bien no ha sido planteado como el eje de este estudio¹³, permita completar el análisis del ciclo hermenéutico-afectivo o cerrarlo al menos en las variables que le competen directamente al arquitecto (precomprensión, prefiguración y en alguna medida, configuración).

Se trata de la cuestión del traspaso del contenido arquitectónico o mensaje arquitectónico desde la fase de precomprensión a la fase de prefiguración hermenéutica del ciclo hermenéutico-afectivo, que desde las definiciones planteadas en este estudio claramente se proponen como un decurso mucho más artístico que de otra índole.

Una primera afirmación en torno a este aspecto, pero que seguramente no responde del todo la interrogante acerca de esa transmisión de un mensaje arquitectónico desde el estado de impresión-afección de la fase de precomprensión, a uno más intervencionista de expresión-afectación, relacionado a la fase de prefiguración o tiempo hermenéutico del proyectar, la podemos encontrar en las ideas planteadas por Wassily Kandinsky.

Refiriéndose a la obra de arte, Kandinsky (1972: 113) afirma que esta nace misteriosamente del artista a través de lo que el define como una “vía mística”. Una vez que la obra se separa de él, esta adquiere vida propia y se convierte en algo independiente, obra a la que incluso Kandinski le atribuye el ser un “sujeto independiente” y una “personalidad” con una vida material concreta y real (Ricoeur se refiere a esa independencia de la obra de arquitectura respecto del arquitecto como un desarraigamiento de este). En sus propias palabras, la obra de arte:

No es un fenómeno indiferente y casual que permanece indiferente en el mundo espiritual sino que posee como todo ente fuerzas activas y creativas. La obra de arte vive y actúa, colabora en la creación de la atmósfera espiritual. (Kandinsky, 1972: 113).

13 Se ha insistido permanentemente, como objeto de este estudio, en una fase del proceso creativo anterior a la de la prefiguración y mucho más anterior a la de configuración arquitectónica, que hemos denominado precomprensión a través de la experiencia contextual. Este aspecto es el que se ha constituido en la principal variable dentro de o que hemos denominado el afecto en la arquitectura como acción creativa del arquitecto sobre un determinado contexto.

¿Ocurre lo mismo con una obra de arquitectura? Claramente una obra de arquitectura también adquiere una existencia propia alejada del arquitecto. Cuando se construye, el arquitecto deja de tener influencia sobre ella para ser interpretada por el habitante. Lo que se desea destacar ahora es el traspaso de lo recibido en la fase de precomprensión al proyecto mismo. Y esto se cruza también con lo que plantea Kandinski, pues desde el punto de vista afectivo (en la fase de refiguración del “usuario” según el diagrama del ciclo hermenéutico-afectivo) un sujeto habitante de un determinado objeto arquitectónico, podría discutir únicamente si la obra es “buena o mala” (Kandinski se refiere a una obra de arte cuando la define como buena o mala). Cuando su forma es mala o demasiado débil, explica Kandinski, esto se debe a que es mala o débil para producir en el sujeto lo que llama “vibraciones anímicas puras”, y caracteriza a este tipo de obras como inmorales pues son incapaces de despertar vibraciones anímicas.

Pero insiste en algo más, que resulta tal vez más clarificador como una acción creativa del artista y que es posible atribuir también al arquitecto desde las ideas que se han ido planteando:

El artista no solo puede sino que debe utilizar las formas según sea necesario para sus fines. No son necesarias ni la anatomía u otras ciencias, ni la negación del principio de estos, sino la libertad sin trabas del artista para escoger sus medios. Esta libertad total ha de basarse en el fondo de la necesidad interior que se llama honradez. Este principio no solo sirve para el arte sino para la vida misma, y es la espada más grande contra los mediocres del verdadero superhombre. (Kandinsky, 1972: 114).

A partir de estas afirmaciones, Kandinski define a la obra bella con una radicalidad que aleja cualquier resultado creativo de su condición de objeto únicamente utilitario, diciendo que la obra bella es aquella que brota de una necesidad anímica interior del sujeto creador (pensemos en el arquitecto). Bello, insiste, es lo que es interiormente bello y bajo esa definición de belleza:

No comprendemos naturalmente la moral externa o incluso interna admitida en general sino todo aquello que refina y enriquece el alma, también de forma intangible. (Kandinsky, 1972: 117).

El “Genius Loci” o espíritu del lugar, la poesía del “ha lugar”, el “sentido del espacio”, el “elogio de la condición humana”, el “acto de habitar” y la “atmósfera” de un lugar, son algunas de las formas de nombrar que han ido surgiendo en esta discusión en torno a aquella relación poética de la configuración de un determinado contexto para llamarle lugar, de la que un arquitecto es responsable. Es esa componente poética la que se ha querido destacar como

parte de ese estado de impresión afectiva del arquitecto, capaz de incidir en ese segundo estado de expresión afectiva propia del acto de proyectar.

Es esa forma de llamarle a esta dimensión poética en relación a la arquitectura, la “atmósfera” que describe Kandinski, la que tal vez nos acerca más a esa dimensión poética de la experiencia contextual de precomprensión.

Por supuesto aquí hay que hacer una distinción. La atmósfera espiritual a la que se refiere Kandinski la referencia a lo que produce una obra de arte, lo que a partir de las palabras de Fabio Cruz podemos atribuir también a una obra de arquitectura, una atmósfera espacial. Es decir, esa dimensión poética está en “la obra creada”. Pero a partir de las palabras de Norberg-Schulz, podemos entender que ese rasgo poético se encuentra en el lugar, se le atribuye a este, aún sin asignarle o reconocerle una condición de lugar creado. Se le reconoce desde una dimensión poética ya presente, que se manifiesta, como hemos sostenido, en la precomprensión del arquitecto.

Pero ¿no podríamos decir también que independientemente de esto, el sujeto, sea arquitecto, artista o habitante (el arquitecto y el artista también lo son) padecen, viven una experiencia contextual que puede conmocionar aún en el más sencillo de los contextos a sus sentidos? Sí, pero por supuesto la capacidad de conmoverse es la que cambia, pues depende de las reacciones (emociones primeras y emociones aprendidas a partir de todas sus otras experiencias, su memoria, según Damasio) que ante esa conmoción pueda tener un artista, arquitecto o habitante, pues lo que queremos poner a la vista aquí es que aquella impresión afectiva, que puede llevar al arquitecto a expresar en un proyecto aquello que revela el lugar en su experiencia contextual. En otros, esas expresiones serán de otro orden, corresponderán a otro tipo de manifestaciones tangibles y visibles, y en el arquitecto, decimos, una de esas expresiones es el proyecto.

En otras palabras, esa componente poética que se encuentra presente en un determinado contexto, depende de cómo el sujeto establezca esa relación con el lugar, para, a través de la experiencia contextual, revelar aquellos rasgos. Luego, esto determina el cómo esos atributos revelados son parte de la experiencia contextual refigurativa del sujeto que habita (reinterpretación del habitante). Pero en el caso del arquitecto (o el artista), estamos hablando de cómo esos rasgos participan de su propia experiencia contextual creativa (no solo interpretativa pues el arquitecto crea a partir de la experiencia) en la fase de precomprensión.

En síntesis, lo que intento aclarar aquí es que existiendo de forma similar una relación con los rasgos del contexto, tanto para el habitante-usuario como para el habitante-arquitecto, pues sus modos de percibir, de experimentar

sentimientos y emociones primeras (según Damasio) son las mismas, en el arquitecto surge la posibilidad, si no la responsabilidad, de revelar con mayor potencia esos rasgos contextuales para acceder a una impresión-afección que le impulsen a proyectar con consecuencia, coherencia, justeza y en definitiva también con “originalidad” aquello que el contexto ha sido, es y será. Y reúno esos tres tiempos del ser del lugar pues me resultan oportunos como una forma de definir cuando una intervención podemos denominarla contextualizada o descontextualizada, y a la acción del arquitecto como sensible o insensible, cuestión planteada en las primeras páginas de este estudio. Es en ambos casos lo primero (contextualizada y sensible), cuando podemos reconocer ese decurso del lugar, sin sobresaltos ni violentas irrupciones que anhelan cambiar ese decurso, de ese específico y único “ser” del lugar, o la “vocación del lugar”, o “su espíritu”. Es en ese caso cuando es posible distinguir esa “honestidad” del acto de proyectar, fruto de la propia conmoción del arquitecto que precomprende y de su intención por transmitir esa conmoción prefigurada en forma de proyecto y espacio arquitectónico construido.

Considerando esta relación arquitecto-habitante-lugar, resulta próxima y bastante certera la definición que el arquitecto Peter Zumthor entrega respecto de lo que aquella “atmósfera” le significa a él como arquitecto.

En su libro titulado con el mismo nombre, “Atmósferas”, comienza describiendo esta situación, para luego extenderse en otras ideas acerca de la arquitectura. Lo interesante y que resulta un aporte a las ideas tratadas anteriormente, es que en sus dichos podemos encontrar aquella actitud de un arquitecto que a la vez es habitante y que espera que del lugar se revele algo que lo conmueva:

La atmósfera habla de una sensibilidad emocional, una percepción que funciona a una increíble velocidad y que los seres humanos tenemos para sobrevivir. No en todas las situaciones queremos recapacitar durante mucho tiempo sobre si aquello nos gusta o no, sobre si debemos o no salir corriendo de allí. Hay algo dentro de nosotros que nos dice enseguida un montón de cosas; un entendimiento inmediato, un contacto inmediato, un rechazo inmediato. (Zumthor, 2006: 13).

Y continúa diciendo algo que surge de una pregunta que el mismo se hace: ¿Qué me ha conmovido en una situación determinada y en un determinado lugar? Su respuesta revela con mayor claridad esa relación entre la poesía y la cotidianidad que deseo poner a la vista en este estudio a través de la discusión en torno al “afecto en la arquitectura”.

Zumthor se responde que prácticamente todo lo conmueve en un lugar, las cosas, la gente, el aire, los ruidos, los colores, las presencias materiales, las texturas y también las formas que se intentan entender, leer y encontrar bellas.

Pero luego se pregunta: ¿Y qué más me ha conmovido?

Mi propio estado de ánimo, mis sentimientos, mis expectativas cuando estaba sentado allí. Me viene a la cabeza la célebre frase inglesa, que remite a Platón: “la belleza está en los ojos de quién la mira. Es decir, todo está solamente dentro de mí. (...) Nunca hubiera tenido tales sentimientos sin esa atmósfera (...) Lógico. Hay un intercambio entre las personas y las cosas. Con esto tengo que tratar como arquitecto. Y pienso, esta es mi pasión. Existe una magia de lo real. Conozco muy bien la magia del pensamiento. Y la pasión del pensamiento bello. Pero me refiero a algo que, con frecuencia, encuentro más increíble, la magia de lo verdadero y lo real. (Zumthor, 2006: 16).

A partir de lo expuesto en torno al afecto en la arquitectura, a esta relación específica con una forma de entender la participación de la poética en la arquitectura y el rol del arquitecto en relación a su presencia en el contexto, se desprende algo tal vez no precisamente nuevo, pero sí un aspecto en lo que se desea insistir desde otro punto de vista, y es que el arquitecto es capaz de imprimir su propia existencia en la existencia de la obra de arquitectura a través del acto de proyectar. Proyectar a partir de sus “impresiones afectivas” es lo que se transmite a modo de “expresiones afectivas” en el espacio concebido, y esa característica del proceso creativo puede ser un modo de proyectar capaz de ayudar al arquitecto en sus respuestas.

De esta forma, el ciclo hermenéutico-afectivo que ya se ha dibujado en capítulos anteriores, puede ser planteado de la siguiente manera al incorporar la fase de precomprensión, según los planteamientos con que ha sido propuesta hasta aquí y considerando la impresión poética:

El diagrama se ordena a partir de la fase de precomprensión, en que el arquitecto se relaciona primero con una serie de percepciones provenientes del contexto existente habitado (físicas, históricas y sociales) y que definen las características propias del lugar. El arquitecto, a través de su experiencia con el lugar, reinterpreta esas características, sondea, relaciona, nombra, descubre. En definitiva, se va conformando esa impresión-afección de la que hemos hablado. Pero además, como se puede ver en el diagrama, se incorpora una dimensión poética desde la que se desencadenan una serie de nuevas relaciones sobre las ya existentes y que redefinen esas impresiones afectivas. Desde esa acción poética que en este estudio hemos llamado “juego o acto”, pero que puede adquirir otras formas en una relación original con el contexto, arrancan una serie de acciones que definen el proyecto arquitectónico como una reacción a ese primer estado de precomprensión, reacciones que conforman la expresión-afectación sobre el contexto existente, y que desde el punto de vista hermenéutico, corresponden a la fase de prefiguración de un objeto arquitectónico que ha recibido esa “información” previa. La actitud dialógica que surge intercalada desde la fase de precomprensión, corresponde por una parte a las acciones estéticas que en el proyecto son posibles de detectarse en función de poder generar un nuevo lugar, y por otra parte, el acto ético que a través de ese objeto arquitectónico reconfigura la vida del habitante en ese nuevo contexto.

Ya tratada la conformación del ciclo y la definición de sus variables, a continuación se presentarán los tres casos-experiencias, que más que convertirse en el motivo de la tesis, son una aportación empírica y práctica, que demuestra la propia hipótesis teórica de la tesis y que por lo tanto son la verificación de una forma de experiencia en la que se puede reconocer la dinámica y transcurso del ciclo hermenéutico-afectivo propuesto.

Cap. 5 CASOS EXPERIENCIAS

CASOS EXPERIENCIAS

DOS TRAVESÍAS DE AMEREIDA

En la introducción de este estudio se anunciaron tres casos-experiencias.

Se comenzará por exponer dos de estas tres experiencias, correspondientes al diseño y construcción de dos lugares realizados en el contexto de las travesías de Amereida de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Se trata de dos espacios públicos: el primero una “plaza-coreto” para la comunidad de Rocío Pequenho, en la ciudad patrimonial de Sao Francisco do Sul, Santa Catarina, Brasil, y el segundo un lugar “patio” en un pequeño bosque de la comunidad de Garupá, Posadas, Argentina.

El primero en un contexto urbano complejo, debido a las relaciones existentes en las que el terreno eriazo recuperado genera nuevas relaciones al barrio, y el segundo, la intervención en un terreno rural que genera un lugar de espera, en torno a la naturaleza, destinado a los niños que diariamente asisten a un comedor de beneficencia. Esta intervención fue construida en hormigón y con moldajes de tela (geotextil), lo que permite la confección de elementos rígidos utilizables como mobiliario y juegos, pero de apariencia natural.

Para hablar de estas experiencias, resulta necesario contextualizarlas no solamente desde su localización física y temporal, sino que además situarlas en el contexto en que estas se desarrollan, pues comparten un origen junto a otras experiencias de travesías realizadas por la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y que hasta el 2010 alcanzan una cifra cercana a las 200 travesías por el continente.

Para alcanzar esa contextualización de los casos-experiencias, deseo exponer brevemente algunos hechos que permitan complementar lo ya expuesto en el capítulo anterior respecto de la poética del “ha lugar”, pues esta orienta las acciones más empíricas que se expondrán.

Comencemos por decir que en 1952, un grupo de arquitectos y artistas se incorporan a la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, fundando simultáneamente el Instituto de Arquitectura que nutre a la Escuela y le trae nuevas relaciones. Dicho grupo formula un planteamiento original acerca de la concepción de la poesía, el arte y oficio de la arquitectura. Tal planteamiento cambió el norte a esta escuela y hasta hoy orienta y configura los estudios y la pedagogía en ella.

En 1964 se formula una visión poética de América: Amereida, que dice del origen, generación y destino de América. Concretamente Amereida es un poema. Su nombre es la reunión de la palabra y sentido de la Eneida (el poema épico de Virgilio) con América, como modo de nombrar lo que se denominó poéticamente hablando, reoriginar y destinar el continente americano como un territorio que completa la visión del mundo y que tiene su propia originalidad, al ser un hallazgo y no un descubrimiento, pues tiene las características de un “regalo”, un lugar que surge sorpresivamente, inesperadamente, del que no se tenía conciencia de su existencia. Lo que se descubre, contrariamente a esa visión, no tiene las virtudes de un regalo, pues se trata de algo que se sabe que existe, que está allí, pero que está cubierto por algo, y a quién lo busca solo le corresponde quitar aquello que lo oculta, desvelarlo. América es un continente que se revela e incorpora inesperadamente al mundo y por eso es un hallazgo.

Amereida es una visión que se sostiene apelando a lo más alto y a lo mejor del ser humano, invitando con paz creativa a rever lo esencial del ser americanos, pues nos permite acceder, entre otras cosas, a una mirada que entiende la magnitud continental física, histórica, social y cultural, como nuestra identidad común y compartir un paisaje que también nos identifica. América, tierra de encuentros y mezclas es fuente de originalidad, y en ella nuestras ciudades nos revelan permanentemente esa relación entre lo concreto de su tierra, el hallazgo (el continente) y lo abstracto de su traza, lo que desde fuera nos vino (La ley de Indias), un cruce entre arraigo y herencia. Esta visión quisiera llegar hasta todos los campos sobre los cuales todos los oficios pueden hacer arte y alcanzar su plenitud.

Se trata de esta forma de unos planteamientos que fundan en una escuela la relación entre la arquitectura y la poesía. Esa relación surge concretamente por el encuentro fortuito de dos personas principalmente, el arquitecto Alberto

Cruz Covarrubias¹ y el poeta Godofredo Iommi Marini. Fue este quién transmitió una serie de ideas a esa nueva escuela que se refundaba en la relación entre poesía y arquitectura en los años 60.

En esa relación podemos decir que una de las principales acciones que dan cuenta de su materialización, es que la poesía abre desde la palabra la acción creativa para originar la forma arquitectónica. Se trata así de un poeta que va orientando el trabajo de los arquitectos que forman parte de esta escuela y a través de ellos en los estudiantes.

Siguiendo tal visión, el año 1967, los profesores de la Escuela organizan una Travesía por el interior del Continente, uniendo Tierra del Fuego con Santa Cruz de la Sierra como una forma de encontrarse con esas dimensiones que se estaban pensando. Vivirlas, padecerlas, construirse una experiencia contextual a partir de comprender esa magnitud continental planteada por la poesía. En ese viaje, una serie de acciones poéticas y artísticas acometidas por los participantes de este viaje, iban marcando esa reinterpretación del continente desde la experiencia de atravesarlo realizando actos y juegos poéticos (esta dimensión poética es la del “ha lugar” descrita en páginas anteriores).

Si miramos esta acción desde los planteamientos planteados en torno al concepto de afecto, es posible entender ese acto de viajar, de salir de travesía por el continente, como la construcción de la experiencia contextual que le permite a este grupo de viajeros una impresión; afectarse a partir del viaje para abrir la posibilidad de expresar algo revelado en esa experiencia, pues si revisamos esa experiencia, lo que de ella surge no es solo una expresión inmediata ante lo que el viaje mismo es, sino que se sale en esta travesía a tener una experiencia que abre, a partir de lo que este grupo pensaba en ese instante, lo que posteriormente se constituye en un fundamento artístico y poético en torno a una escuela de arquitectura y diseño, a un lugar llamado Ciudad Abierta (que será expuesto brevemente más adelante en este estudio) y un cambio en la universidad a partir de la reforma universitaria chilena de 1967.

1 La presencia de Alberto Cruz es posible seguirla a través del quehacer de la Escuela de la de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso desde el año 1952 y en la Ciudad Abierta de Amereida desde 1970. Alberto Cruz es arquitecto, nacido en Santiago de Chile en 1917. En 1934 ingresó a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile. Cruz fue uno de los fundadores del Instituto de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso junto al poeta Godofredo Iommi, el escultor Claudio Girola y los arquitectos Miguel Eyquem, Francisco Méndez, Jaime Bellalta, José Vial, Fabio Cruz, y Arturo Baeza. Escuela que se caracterizó por su apertura a la universalidad de los saberes, espacios de reflexión e investigación para la creación arquitectónica. Recibió el Premio Nacional de Arquitectura otorgada por la Escuela de Arquitectos de Chile en 1975. En 1997 realizó la recapitulación de los períodos vividos en su trayectoria, publicando su Libro Don-Arquitectura. A la fecha (enero del 2011), con 93 años de edad, se encuentra radicado en Santiago de Chile y visita regularmente la Escuela de Arquitectura de la PUCV y Ciudad Abierta realizando clases de arquitectura y poética. (Fuente: www.artistasplasticoschilenos.cl).

Posteriormente, en 1982, esta escuela incluye en su plan de estudios la realización anual de travesías por América. Ellas se organizan por talleres en las que participan todos los alumnos y profesores, llegando a destinos que van desde el Canal Beagle, en el extremo sur del continente, hasta la Isla de Pascua; hacia el norte, la amazonía, las pampas, la selva y diversos destinos. En las travesías, además de ser el viaje una acción capaz de impresionar los sentidos, se llevan a cabo actos poéticos como los ya descritos, y proclamaciones y juegos, entre las que la principal consecuencia es el hecho físico de una intervención arquitectónica. Todas las travesías culminan en leves obras de arquitectura y diseño que se donan a la gente del lugar.

Por lo tanto, la travesía debe entenderse para los propósitos de este estudio, como un viaje en torno a la vida, a algún lugar de sudamérica, en el que habitar el contexto que se intervendrá, permite acceder a una intimidad del mismo, que posibilita el descubrimiento e invención de relaciones que son incorporadas en el proceso de diseño y posterior construcción de una obra, y todo en una acción acometida por muchos (profesores y estudiantes).

En su estudio acerca de las travesías, el arquitecto Rodrigo Saavedra define las travesías como viajes que sacan del estado habitual, transforman el tiempo y reafirman la sensibilidad. La Travesía es un modo de experiencia y de vivencia mediante la cual es posible aprehender la poética arquitectónica, es decir, de aprender los valores que el arquitecto debiese tener para reinterpretar el mundo y con esa reinterpretación reconstruirlo en una suerte de puesta en práctica de la visión griega de poiesis, que es el “paso del no ser al ser”. También se mencionó esta visión de poiesis cuando se expuso el sentido del juego y acto poético, como una primera manifestación del “no ser al ser” del lugar, a través de ese acto que permite descubrir, relacionar y nombrar (elogiar diría Fabio Cruz).

Es por esto que uno de los rasgos fundamentales que distingo en una travesía, está dado por las dimensiones “afectivas” existentes en el espacio habitado, y de como ellas son variables en el modo de ocupar e identificarse con el lugar. “Afectarse” ante el contexto y “afectar” la extensión desde las singularidades que el propio habitante deposita en el espacio que le toca vivir y que el arquitecto es capaz de recoger a través de la experiencia vivida con el lugar, la observación y dialogo con el entorno.

Proyectar y construir desde la experiencia contextual, desde una actitud dialógica, significa dejarse “afectar” por aquella historia del lugar, aquellos rasgos identitarios propios, y aquellas dimensiones que surgen del propio arquitecto en el momento de interactuar con el lugar y con sus habitantes (estas características han sido expuestas en capítulos anteriores).

Dialógicamente, es ubicarse en lo externo y extraño a él, asumir el lugar de un otro, adquirir momentáneamente ese punto de vista externo a uno mismo, comenzando por un gesto no completamente homologable a esa condición del otro, pero al menos uno que le permite ocupar y relacionarse con algunas dimensiones físicas propias de ese lugar. Desde ese primer gesto, es posible desplegar otros más complejos como identificación, orientación, interpretación, etc.

La potencia del lugar es algo que está presente en el contexto, pero que requiere ser descubierto por el arquitecto, o para ser más específico, “hallado”, pues se revela sorpresivamente, como un regalo².

Es a esto a lo que se refiere el poeta cuando nos dice que es su palabra la que revela la condición del hombre en el mundo; y desde ella el arquitecto se abre a la posibilidad de revelar la condición del lugar, más complejo, con más variables por supuesto, pues debe hacerlo mediante la forma que como expresión de su capacidad de impresión, se transforma en la consecuencia física de su experiencia contextual.

Al hablar del poeta y su palabra poética como la reveladora de la condición del hombre, por supuesto que se trata de una forma de extremar la relación creativa con el contexto, que si bien es un hecho en algunos casos como la travesía, esta acción también va acompañada por una serie de otras acciones. La coincidencia total entre esta visión y la realidad del contexto, es un esfuerzo que forma parte de este estudio y que puede ayudar a evidenciar esa visión en relación al concepto de afecto en la arquitectura.

A continuación se exponen las dos travesías tratadas en este estudio.

2 La diferencia entre “hallazgo” y “descubrimiento” radica en la condición del objeto que motiva la acción. Según la RAE, hallazgo es “el encuentro casual de cosa mueble ajena que no sea tesoro oculto” y el “descubrimiento” es “encuentro, manifestación de lo que estaba oculto o secreto o era desconocido”. Mientras en la primera palabra la acción tiene relación con un objeto que se encuentra casualmente y que no estaba oculto, en la segunda la acción dice de un objeto expresamente oculto. En el caso de América, esta, dice Amereida: “emerge como súbito presente, inesperado presente, gratuitamente inesperadamente. Por eso el único lazo posible con América, la forma propia del amor americano, es la gratitud. Y hasta que no se explore en la palabra, en el pensamiento, qué es la gratitud, América no tendrá amor y no sabrá nada de amor y será en vano repetir la gratitud. Según se dijo antes, en la antigüedad, habrá que renovar el sentido de la gratitud a la luz americana, pero es el modo propio de la pietas americana. Y por eso, en Amereida nosotros decimos que, eminentemente, América es un regalo. América ha de recorrerse en su extensión; es preciso ir al continente, ir a él para reconocerle y habitar su emergencia”. (Godofredo Iommi Marini, *Enéida Amereida*: 9).

CASO 1:

PLAZA -CORETO DE ROCÍO PEQUENHO, SAO FRANCISCO DO SUL, SANTA CATARINA, BRASIL.

UBICACIÓN

Comencemos por una mirada al contexto general de este lugar al que la travesía del año 2010 designa como destino.

La información con la que contábamos nos indicó que entre los Estados Brasileños, Santa Catarina es uno de los que más contribuye con la conservación de su ecosistema. 12 unidades de conservación nacional, 7 provinciales, 22 reservas particulares de patrimonio natural, parques municipales y privados preservados para investigaciones científicas y ecoturismo y un alto potencial de crecimiento de los proyectos ecológicos.

Entre la fauna se encuentran reptiles diversos, aves multicolores, cangrejos negros, ballenas francas migratorias y una serie de otras especies que nos hacen entender que este lugar posee una fuerte relación con la naturaleza, dado las características mencionadas.

En esa situación, São Francisco do Sul se ha desarrollado en las proximidades de una antigua población hispana, San Francisco de Mbiaza, también llamada San Francisco de Ybiazá o San Francisco de La Vera.

Según la información recopilada antes de partir de travesía, nos damos cuenta que se trata de una villa colonial española de efímera existencia, ubicada en la costa del océano Atlántico. Se trata esencialmente de una región ecológica, que ofrece a los visitantes paseos y lugares de gran belleza, con playas, algunas bañadas por las aguas de la Bahía de Babitonga, en cuyo interior existe un archipiélago de 24 islas pequeñas. El turismo es la principal fuente de ingresos de la ciudad.

Pero una de las principales motivaciones por las cuales este lugar es designado como nuestro destino de travesía, es más precisamente por aquella característica histórica de ser una antigua población hispana. Sao Francisco, al ser descubierta el 05 de enero de 1504 y fundada el 15 de abril de 1847, se transforma en la tercera localidad más antigua de Brasil, y al ser costa y punto de atraque de las embarcaciones provenientes desde Europa, uno de los puntos por lo que se comenzó la conquista de América en Brasil.

Esta situación, desde el punto de vista poético de Amereida, se transforma en una posibilidad de hallazgo poético. Encontrase con una magnitud continental de esa originalidad, marcada en este caso por un hecho histórico que invita a una mirada real en verdadera magnitud.

Salir al encuentro de esa dimensión es una invitación poética inicial, la que nos mueve a recorrer América en busca de, en palabras más propias de este estudio, una experiencia contextual real.

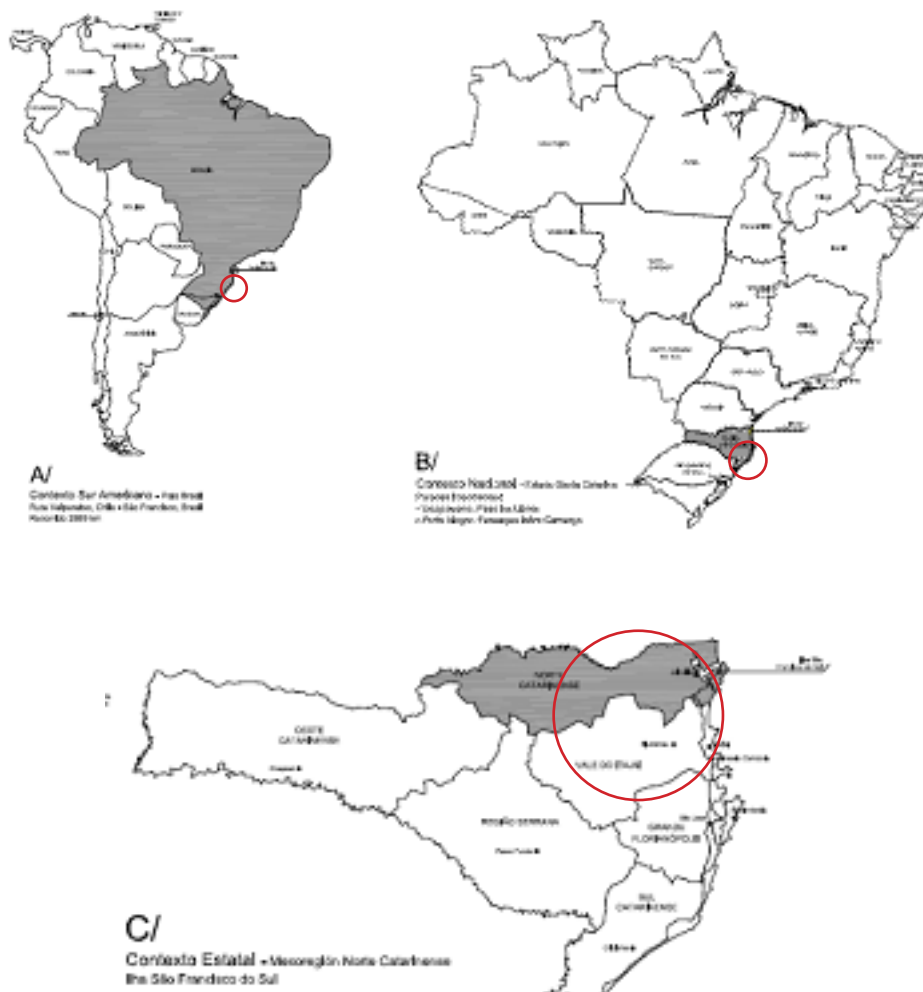


Fig 64-65-67
Situación geográfica de Sao Francisco do Sul. Escala continental, nacional y regional.



Fig 68
Vista desde la costanera de Sao Francisco do Sul hacia la antigua zona del puerto de la población.

Fig 69
Calle de la costanera y calle transversal hacia la iglesia, ambas aledañas a la zona del antiguo puerto de Sao Francisco.



CONTEXTO Y ENCUENTRO CON EL LUGAR Y SUS HABITANTES

Ya en Sao Francisco, el lugar se nos muestra con unas dimensiones territoriales que conforman el límite mayor para todas las localidades menores de la isla. Se trata de lo más urbano que concentra el acontecer de la zona, pues la serie de islas, playas, localidades menores, unas más rurales y alejadas, y otras más turísticas, tienen todas como centro cívico administrativo a Sao Francisco, aunque percibimos en nuestros primeros recorridos una cierta dispersión y condición de periferia aún, en las localidades y barrios más cercanos al casco histórico.

La primera acción, una vez que hemos llegado y estamos ubicados en el camping en el que viviremos por cerca de dos semanas, es contactar inmediatamente al prefecto de Sao Francisco. Para esto nuestro anfitrión en el camping es clave, pues realiza los primeros contactos en la ciudad que facilitan nuestra llegada.

En una travesía esta gestión, este primer contacto con quién nos recibe, nos significa muchas veces asegurar gran parte del éxito de la empresa de forma anticipada, en términos de la logística al menos. Es la autoridad quien puede aportarnos la hospitalidad como travesía, facilitarnos el encuentro con el lugar, orientarnos, y apoyarnos en descubrir un sitio para construir nuestra obra de travesía.

Las dimensiones arquitectónicas que definen la intervención en el lugar de una travesía son un misterio. Hasta antes de llegar y encontrarnos con el contexto específico de la intervención, son solo una “posibilidad” de lugar, pues muy pocas cosas están pensadas o proyectadas previamente, y ellas esperan encontrarse con el lugar para plantear su forma. Sin la experiencia contextual, sin la acción que determina esa impresión-afección ante el contexto la arquitectura es solo posibilidad.

Así, durante el segundo día en Sao Francisco, logramos, en una reunión con el delegado de la prefectura y revisando algunas alternativas que se nos proponen, definir un lugar concreto para intervenir. Además, y sin tener claridad de lo que proyectaríamos y construiríamos, la prefectura aporta a nuestra empresa 250 postes rollizos y 4 camionadas de adoquines.

No quisiera dejar de destacar algo que también es parte de la experiencia contextual con un determinado lugar. La relación con quienes se transforman en anfitriones, y que luego son los destinatarios de la obra que se regala al lugar. Es esa primera relación o impresión que nosotros como travesía dejamos ante quienes nos reciben, la que muchas veces también es una determinante. La hospitalidad es algo que porta quien visita, quien viene de fuera, es una condición propia de quien llega y que despierta en quien recibe una reacción hospitalaria. En ese encuentro entre el forastero y el natural de un lugar, la hospitalidad se despierta en esa extrañeza mutua y recíproca, que es clave en la relación entre el estado de impresión-afección y expresión-afectación, pues determina para el natural lo que puede y desea revelar y entregar, y para el forastero descubrir lo que quiere y es oportuno regalar, más en esta particular situación en la que se trata de un grupo de arquitectos y estudiantes, que desean regalar una obra de arquitectura, que por más leve que sea, significa regalar un lugar que aún no existe. Esa cantidad de materiales donados es una evidencia tangible de esa primera fianza y confianza del primer encuentro.

El lugar que definitivamente se convirtió en el sitio en que trabajamos, era un terreno de unos 2000 metros cuadrados, muy descuidado, lleno de escombros y basura. Sencillamente un eriazó lleno de montículos de escombros y que la naturaleza del lugar ya había invadido con vegetación de arbustos bajos y maleza. El terreno además limitaba al norte con un canal, lo que generaba la presencia de agua a poca profundidad.

Nuevamente, gracias a la ya próxima relación con las autoridades, al tercer día en Sao Francisco conseguimos una retroexcavadora y aplanadora facilitada por la prefectura y con ellas transformamos el sitio eriazó “invisible” para los vecinos, en una explanada llana, compacta y dispuesta. El solo hecho de la aparición de 2000 metros cuadrados con estas nuevas características físicas, resultó una extensión que cambió la imagen para quienes vivían en sus inmediaciones. El eriazó pasó a ser una extensión holgada, que dilató los límites del barrio, pues ahora lucían las edificaciones del entorno, que eran de una importancia fundamental para el acontecer del barrio, principalmente porque entre ellas se encontraba, al frente del terreno, una escuela, y contiguo al terreno, una iglesia, un jardín infantil y una parada de autobús, lugares de gran vitalidad, de relaciones sociales potentes del lugar y que al tener esta nueva extensión disponible, se convirtieron en una nueva posibilidad de acontecer y relaciones. Estas

características inmediatamente fueron coordinadas esenciales en la definición de nuestro proyecto.

Fig 70
Lugar de la intervención. El sitio eriazo antes del despeje.



Fig 71
Inicio de las labores de despeje y limpieza con la retroexcavadora. Al fondo, la parada de autobús, la iglesia y jardín infantil.



Fig 72
Terreno en faenas de limpieza. Al fondo, el morro de la Cruz. A la derecha, el colegio.



Fig 57
Al atardecer. El terreno una vez despejado y nivelado. Se incorpora una capa de 30 cm. de espesor de maicillo estabilizador compactado.



Al final de ese tercer día, en esa explanada, realizamos un acto al que invitamos a los vecinos del barrio de Rocío Pequenho. Entre ellos algunos niños del colegio que aún permanecían en las inmediaciones; también algunos vecinos, que contemplaban más por curiosidad ante nuestra presencia que por interés en lo que ocurría con el lugar; algunos funcionarios de la prefectura que aún se encontraban con motivo de las faenas de la maquinaria y algunos trabajadores del supermercado (que finalmente sería nuestra principal fuente de agua y alimentos durante los días de trabajo, a casi 40° de temperatura, pues nos encontrábamos a unos 20 kilómetros del camping), que a esa hora terminaban su jornada laboral, además de algunos transeúntes que aceptaron la invitación. Y nosotros, 120 estudiantes y 6 profesores.

Para el juego se trazó una elipse de 25 metros de eje mayor y 20 metros de eje menor, dentro de la que se desarrolló el juego. Dentro de esta elipse, el terreno fue nivelado y compactado con mayor rigurosidad, definiendo finalmente el tamaño total de la plaza.

El juego consistió en la conformación de dos grupos de personas, los que caminaron en fila desde dos puntos extremos del eje mayor de la elipse, entrando a ella siguiendo el trazado de dos espirales que se cerraban y cruzaban entre ellas, marcando en el suelo dicho trazo. Una de las espirales representa a Sao Francisco do Sul con su océano Atlántico y otra representa a Valparaíso, con su océano Pacífico.

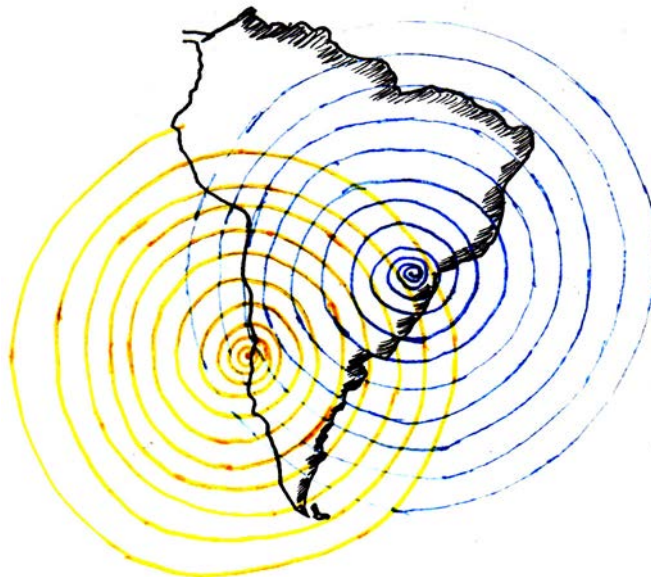


Fig 73
Dibujo del cruce de las espirales
planteadas como vínculo entre
el Atlántico y pacífico desde
los puertos de Sao Francisco y
Valparaíso.

Quien hace las veces de guía de cada una de las filas que se mueven erráticas, determina el recorrido del total, conformado por unas 80 personas

cada una. El tiempo de juego está determinado por dos acciones. Una es el tiempo que demora la lectura de un poema que trajimos desde Valparaíso, llamado “El hermano Sol”, poema escrito con la participación de todos los miembros de la travesía, antes de iniciarla, junto al poeta Manuel Sanfuentes. La segunda acción, lo que demoramos en recorrer el interior de la elipse hasta que las espirales ya no pueden continuar desplegándose al interior de ella, alcanzando mas o menos el centro. Una vez concluido el juego, que duró unos 40 minutos, trazamos las espirales en el terreno, con tiza, que hasta ese momento estaban definidas por las personas que conformaban las filas. Junto a esto, cada participante portaba consigo una banderilla de color (6 colores diferentes: amarillo, rojo y naranja los colores cálidos de Atlántico. Azul, celeste y violeta los colores fríos del Pacífico), la que enterró a los pies de la posición en la que se encontraba.

¿Que ha ocurrido? Al ritmo de un poema y ordenados por 6 colores, nos movimos dentro de la elipse, por las dos espirales hacia el centro. Al final del poema nos detenemos y trazamos dos líneas continuas, las espirales, y una serie de puntos no equidistantes entre sí, que representan nuestra presencia en el lugar, nuestra huella, la de cada uno. Obtenemos así cerca de 160 puntos que marcamos con banderillas de colores, cada una representa a uno de los participantes.

Este juego es una forma de experiencia contextual, en un juego con el lugar y con sus habitantes.

Concretamente hemos ocupado el lugar, nos hemos relacionado con sus características físicas como su tamaño, ubicación, orientación, su clima, lo que a su alrededor existe, lo que se ve desde allí, lo que ven otros desde su propia ubicación ante sí, y todo aquello que lo caracteriza físicamente.

También nos hemos encontrado y relacionado con quienes conforman la sociedad del lugar, quienes regularmente pasaban frente a este lugar agreste ahora abierto y llano, los niños del colegio, sus familias, transeúntes, y otros habitantes naturales o lugareños. A través de ellos no solo hemos podido desplegarlos juntos en una forma de ocupación en este juego para “despertar el espíritu del lugar” a través de la palabra poética del “ha lugar”, llevada por la travesía y que otorga el ritmo al juego, sino que al establecer una proximidad con los habitantes, es posible decir también que sencillamente hemos dialogado con ellos, nos han contado lo que el lugar era, es y que anhelan que podría llegar a ser, aun sin saber ni nosotros ni ellos que realmente será. Las circunstancias, entre las que el juego es una muy importante, irán determinando ese destino del lugar.

También nos hemos encontrado con el presente de una dimensión histórica, aquella que nos mueve inicialmente a llegar hasta Sao Francisco do Sul desde Valparaíso, una historia en una magnitud continental, pero que a través de la experiencia con el lugar se revela en sus dimensiones locales, lo que hoy es y lo que los habitantes nos narran, sus propias historias y experiencias de vida en la ciudad y en el barrio.

Llevamos 3 días en el lugar, y ese tiempo doméstico y cotidiano también es parte de la experiencia de reconocimiento, de reinterpretación de las características del lugar, del autodescubrimiento de nosotros en ese lugar y descubrimiento de lo otro propio del lugar. Lo que acontece en ese tiempo demorado, es una impresión-afección, propia de la precomprensión hermenéutica en la que las experiencias individuales se funden con las del contexto existente, en una amalgama que nos deja en una “tensión creativa”, pues todo lo que acontece es materia arquitectónica para, en algún instante, expresar a través de un proyecto y obra esas impresiones primeras.



Fig 74
Juego del hermano sol en el terreno de la futura intervención. Trazado de la elipse.



Fig 75-76
Juego de trazado de las espirales. Ubicación de las banderillas de colores.



Fig 77
Banderillas de colores que marcan la ubicación de los participantes en el juego

De esta forma, de una escala continental, territorial, nos aproximamos a la escala barrial y nos encontramos con este lugar, cruce de dimensiones culturales, sociales y físicas: una iglesia (Capela Santa Catarina), un colegio (Victor Konder), un jardín infantil, un canal, una calle que lleva al centro de la ciudad y un paisaje con una fuerte presencia de la naturaleza, de “mata”, morros y bosques.

Y sus habitantes, los vecinos que habitualmente por allí circulan, que toman el bus al puerto de la ciudad, o regresan desde él, también los niños que diariamente asisten al colegio, o al jardín infantil de la iglesia aledaña. Ellos han participado del trazado de una futura obra, libremente, nos conocen, los conocemos, y junto a este juego de trazado también ha acontecido la hospitalidad mutua, que nos abre a las dimensiones de lo local, de su intimidad, posibles de ir incorporando en cada paso de la obra de arquitectura que ha comenzado, aun antes de desplegar materialmente su forma. Ella se deja orientar por esas relaciones que van dando sentido a lo que comenzamos a construir.



Fig 77
Ubicación del lugar de la intervención (punto rojo) y ubicación del camping donde reside la travesía (punto negro).

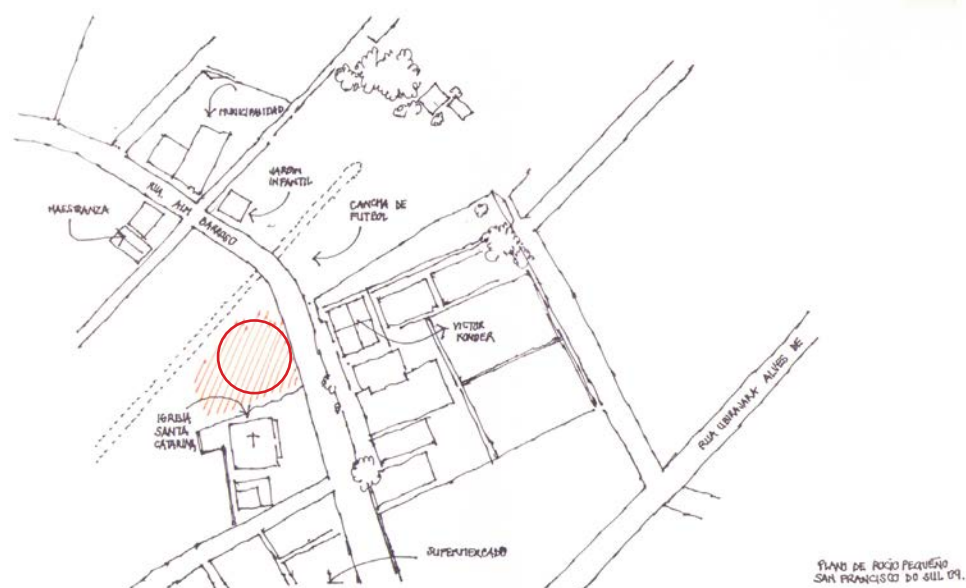


Fig 78
Emplazamiento del terreno de la intervención (circunferencia roja). En el entorno: el colegio, iglesia, supermercado, cancha de fútbol, jardín infantil, paradero, municipalidad de la localidad de Rocio Pequenho.



Fig 79-80
Cerro de la Cruz, al norte del terreno de la intervención.

Iglesia al costado sur del terreno.



Fig 81-82
Actividad en el horario de salida del colegio frente al terreno.

Niños del jardín infantil de paseo por el barrio.

CONSECUENCIAS DEL JUEGO

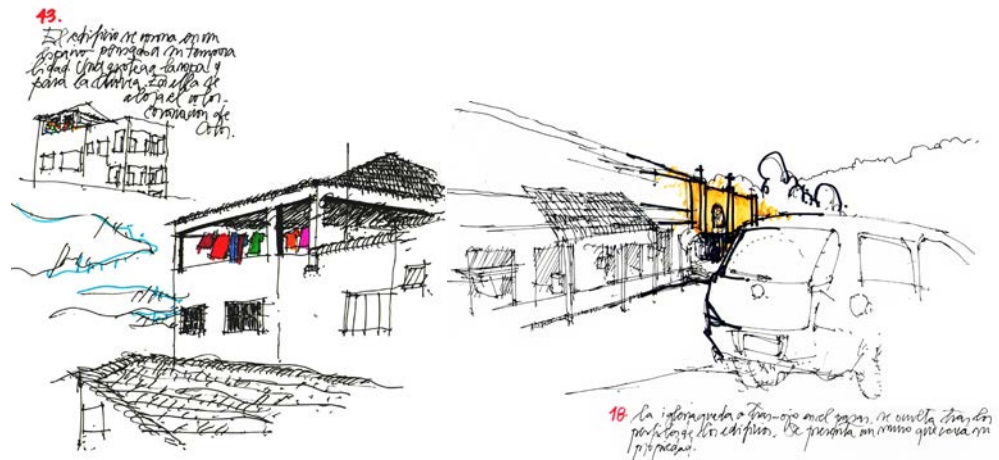
Nuestras experiencias con el contexto, nuestras observaciones e impresiones nos revelan relaciones presentes en lo más cotidiano del lugar.

Fig 83-84

Croquis 1: Ropa colgada en la terraza.

Croquis 2: Calle aledaña al terreno con Iglesia como límite visual.

Croquis realizados por el estudiante de 5º año (dirigido por el profesor Fernando Espósito) Martín Cárcamo el año 2009, participante en la travesía a Sao Francisco do Sul, y egresado de la carrera de arquitectura el año 2010, realizando su fase de titulación también con el profesor arquitecto Fernando Espósito, autor de esta tesis doctoral.



Se trata de un entorno con un acontecer bastante “doméstico”, en el que el tramo de calle que queda cercano al terreno de la intervención está definido por dos curvas, en ambos extremos, distantes una de la otra por unos 400 metros, acotando lo que desde el barrio se avista.

En el croquis 2, desde el extremo sur, es la iglesia la que define un hito al barrio, con el morro de la cruz como coronamiento en uno de los extremos, una lejanía y horizonte alto. En las cercanías del terreno, la altura del lugar queda definida por las terrazas de las casas que le regalan una holgura a las viviendas, cuando la tienen. En el croquis 1 ropas colgadas, de colores, que se mueven con el viento, junto a una escasa vegetación alta le otorgan protagonismo a ese horizonte alto conformado por morros lejanos y techos.

De esta manera, algo que se nos revela como una dimensión del barrio es una holgura relacionada al cielo del lugar, no apropiada, y un suelo sin holgura, agreste, todo esto aumentado o agudizado por un clima muy caluroso en el que la luz ciega por momentos y el calor violenta el cuerpo.

Para un transeúnte esa relación entre el suelo y el cielo del lugar seguramente desaparece como una virtud del mismo, pues se trata de un lugar por el que se pasa, en el que los habitantes circulan, van y vienen del colegio, de la iglesia, pero con cierta dificultad se puede permanecer. Solo en las sombras de algunos bares a unos 100 metros de distancia sentados en las sillas alrededor de las mesas dispuestas en la calle, bajo unos toldos (nosotros mismos capeábamos el calor allí), o en la sombra de la parada de autobús (precaria) y en la

sombra de los árboles del antejardín del colegio, insuficiente, y sentados sobre el muro de unos 120 centímetros de altura, poco comfortable, se percibe una posibilidad de demorarse en el tramo de barrio del que queremos hacernos cargo. Escasean los árboles.



Fig 85-86
Vecinos reunidos en la sombra de la parada de autobús y niños en la sombra de la fachada de la iglesia

Luego de aquellas primeras experiencias de encuentro con el lugar, se nos hizo evidente la necesidad del barrio por un espacio de recreación y reunión, un lugar donde puedan converger las actividades de la escuela Victor Konder y la iglesia, ubicados al frente y al costado. Presencia constante de niños y ancianos, vecinos circulando entre el supermercado de barrio cercano, un paradero como lugar de encuentro inmediato al terreno donde trabajamos, niños jugando en la calle, muchos ya rostros familiares en los primeros 3 o 4 días de estadía.

Pero el juego nos ha revelado más cosas de forma fortuita.

Durante el juego dibujamos el terreno con nuestros cuerpos, en una suerte de ronda, en la que nos dispusimos en una máxima proximidad unos a otros cuidando la continuidad de la fila que formábamos, mientras recorriamos y simultáneamente se definían las espirales. Los de una espiral miraban a los de la otra, para coordinar la propia, casi compensando naturalmente la distribución dentro de la elipse, para disponernos en una máxima holgura como multitud. La presencia de desconocidos, más bien invitados, generaba una mirada atenta, en la búsqueda dentro de esta ronda del saludo cordial para aquellos a los que este juego podía resultarles “extraño”, y simultáneamente atendíamos con el oído las palabras del poema que determinaban el ritmo del avance hacia el centro de las espirales. Ese gesto de hospitalidad resultaba un acto de reconocimiento y proximidad para todos, mezclado con risas y bromas que también determinaban las mayores o menores distancias en el juego, para oírse o verse unos a otros. El ojo cuidaba de la holgura en la extensión del juego, el oído cuidaba del ritmo del tiempo del juego y los gestos de la hospitalidad

con los otros. El juego de suyo posee esa dimensión lúdica, que deja a todos por igual. En ese momento reparaba en que me encontraba ya dentro de “algo”, la multitud claro está, pero también se comenzaba a definir una especie de recinto abierto, delimitado por este nuevo suelo que se revelaba, un cielo y su sol que hacía de este plano una superficie dibujada por nuestras sombras, con un límite vertical próximo definido por las construcciones aledañas (colegio, iglesia, casas), desde la que otros que no participaban del juego miraban curiosos lo que acontecía, conformándose un horizonte medio entre unos 2 a 4 metros de altura (lo cercano), y un límite lejano, elevado, mucho más alto, definido por los morros del lugar entre los que el cerro de la Cruz era un hito orientador, una señal más que un cerro.

Esa relación entre la ocupación del terreno, definida por la horizontal en que el juego fue el protagonista y esa verticalidad que definía geográficamente nuestra presencia, me hizo establecer una relación entre una mirada que reconoce lo cercano, la distancia del saludo, del reconocimiento, del “estar dentro” y “junto”, con una mirada que reconoce su ubicación y orientación con un contexto mayor más lejano, conformado por el barrio y la ciudad.

Y en esa relación dentro-fuera, la vida propia del barrio se daba en el juego a través de la presencia de los vecinos. La ocasión “extraña” que provocó esto la trajimos nosotros, forasteros, que con ocasión de desplegarlos por el continente, decidimos llegar a este lugar desconocido. El encuentro en la extrañeza mutua reveló nuevas relaciones.

Para cada uno de los participantes, el juego va dejando huellas registrables en la memoria, y por supuesto, en nuestro caso, en dibujos y observaciones que permiten nombrar y elogiar lo acontecido. También las nuevas relaciones de “amistad” logradas son parte de esa huella, rostros ahora familiares, historias del lugar que con ocasión de haber logrado una cierta intimidad con los lugareños a través del juego, comienzan a aflorar naturalmente. Incluso, lo que para ellos puede haber sido una “anécdota”, pero además fuente de alegría por algunos minutos, se transforma para nosotros en materia arquitectónica. Todo es parte de nuestra impresión en la experiencia contextual extremada con un juego.



28. De ahíta la extensión rodeando la, la disposición de los
cueros genera un cambio, el contorno que se configura como
finito dentro de la obra.

Fig 87
Croquis 3: Extensión del juego
poético.



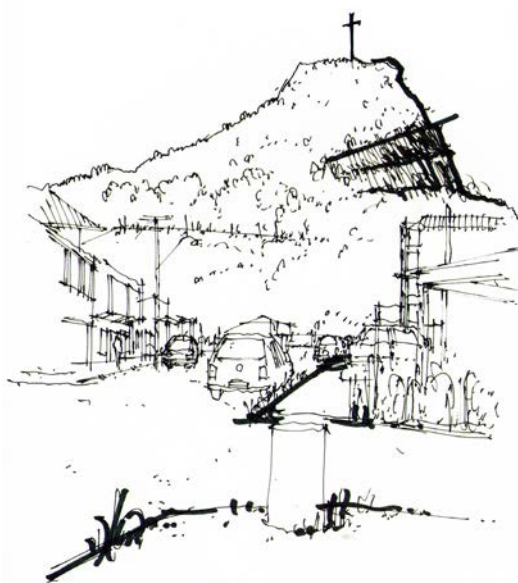
15. Porde el mito se coloca una cruz, omitiendo su
significado de la mitología en el lugar.

Fig 88
Croquis 4: Vista del morro de la
cruz desde el terreno del juego



14. Un croquis que anticipa lo que se presenta como un total desde fuera. El límite lo da la profundidad de un trabajo interior.

Fig 89
Croquis 5: Vista del cerro en el extremo sur.



16. El croquis anticipa como un rasgo, escrito referencia del lugar. A la altura máxima, una línea horizontal montañosa con un punto de vista en la parte superior (derecha).

Fig 90
Croquis 6: Vista del morro de la cruz desde la calle frente al colegio.

LA OBRA: UNA PLAZA CON CORETO

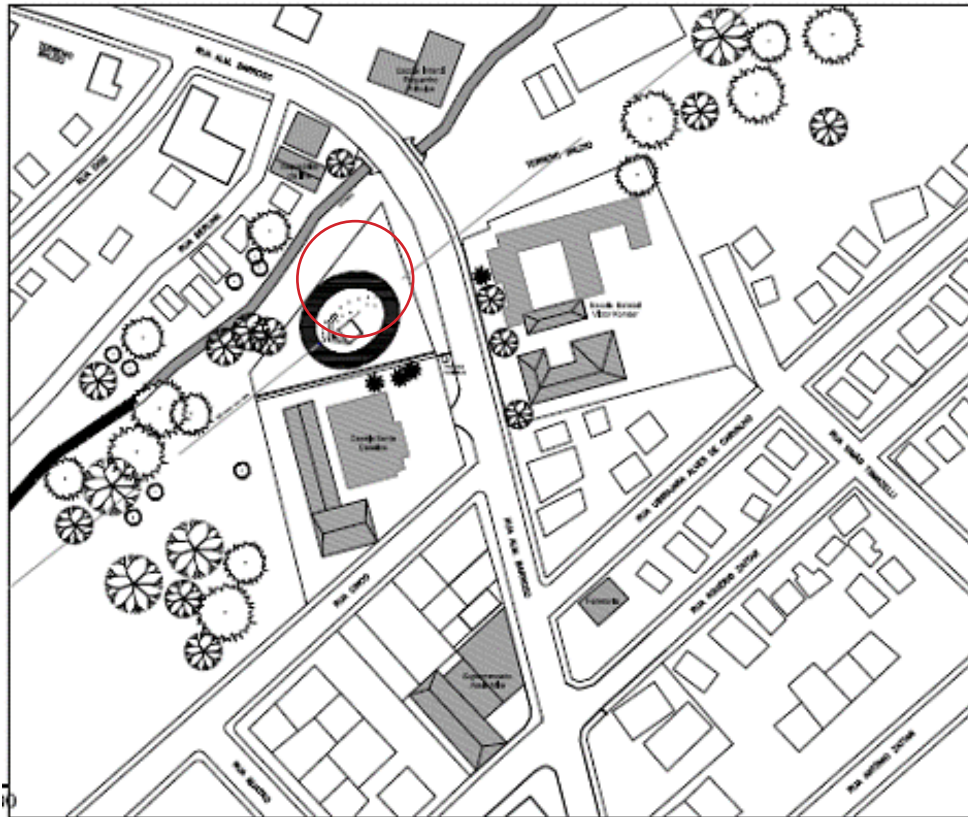


Fig 91
Plano de ubicación de la intervención en el barrio.

A partir de lo acontecido en esta fase de precomprensión, conformada por las observaciones y hechos registrados en el acto, de la palabra que nombra, elogia y designa las coordenadas reveladas del contexto, posterior a la fase de prefiguración (proyecto), esas variables van adquiriendo su forma, su espacialidad, y entre todas van definiendo el nuevo lugar que se construirá.

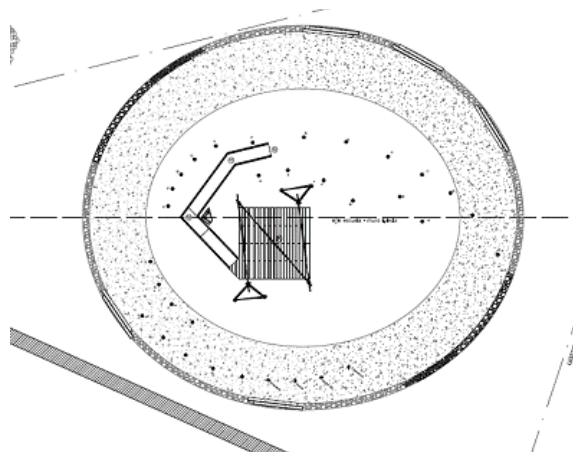


Fig 92
Planta de arquitectura en que se aprecia la elipse que define la zona de la intervención dentro del terreno.

Finalmente, cuatro elementos formales determinan el nuevo contexto del lugar, a partir de la intervención arquitectónica, que surge desde la fase de precomprensión y prefiguración.

1. Un suelo-proscenio elevado, distinto del suelo natural. Es un escenario en el centro de lo que se comienza a denominar la plaza de Rocío Pequenho, pensando en que la escuela necesitaba un lugar donde realizar su festival de talentos y otras actividades propias de una escuela. De esta manera, se crea un lugar de recreación para los niños y también un lugar donde se pueden realizar las actividades de toda la comunidad. Este suelo diferente al natural, más elevado, es lo que denominamos coreto³, utilizado para espectáculos comunitarios. Este coreto le trae a la plaza, además de un suelo diferente, distanciado del terreno natural por unos 60 centímetros, en madera, una sombra a través de una celosía que dibuja el cielo más inmediato para quienes se encuentran en el centro de la plaza.
2. Una estructura soportante de 4 metros de altura, de forma cúbica y capaz de contener un grupo de unas 40 personas. Es la estructura del coreto que define el volumen de aire interior, un cubo virtual también en madera, definido por sus aristas del que se descuelgan otros elementos como la celosía que genera la sombra y dibujo luminoso en la cobertura.

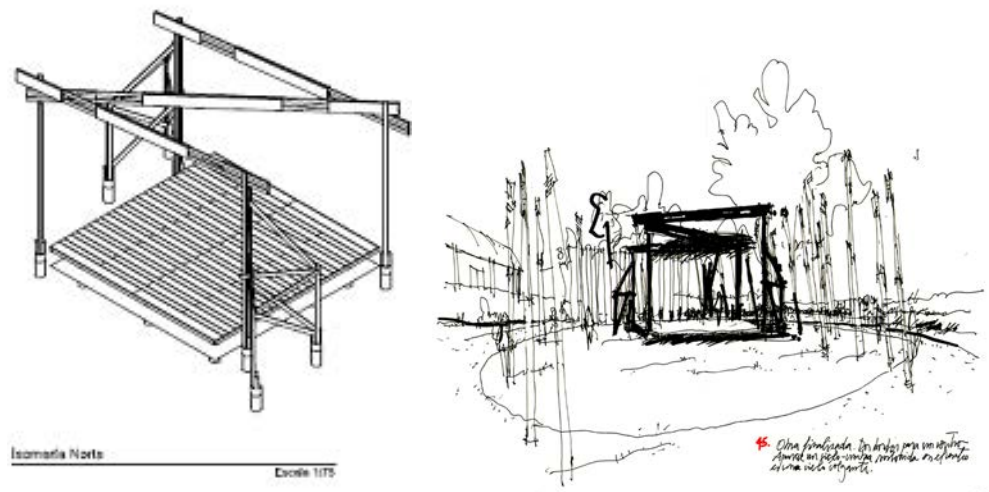


Fig 93-94
Volumen cúbico del coreto y aristas del mismo definen el aire propio de su ocupación.

³ El coreto es un palco o quiosco con cubierta, situado al aire libre y utilizado para conciertos, actividades culturales y discursos. En general se encuentra en plazas de ciudades pequeñas o plazas de barrios dentro de una ciudad en Brasil.



3. Una serie de verticales, que denominamos “estelas”; concretamente unos postes desaplomados de rollizos en madera, que dibujan el cielo del lugar a través de unos coronamientos que cada una incorpora en su parte más alta, intentando revelar y aproximar el horizonte lejano y elevado a través de un coronamiento de formas lúdicas y de colores, que retienen la mirada en ellas. Se diseñaron 4 tipos de estelas, cada una de ellas representando las diferentes luces del recorrido del sol en 4 momentos del día: el crepúsculo, la luz de la noche, el amanecer y el medio día, aludiendo a las distintas luces que surgen en los diferentes momentos de la vida del barrio en relación a los elementos del lugar. Estas estelas fueron dispuestas en la espiral trazada, en diferentes puntos en donde alguien marcó su presencia con una de las banderillas de colores, rodeando el coreto y densificando la verticalidad de la plaza. La inclinación de los rollizos y orientación de esos coronamientos permitía dibujar el suelo con las sombras proyectadas por las estelas y algunas perforaciones realizadas en esas coronas.

En el coreto, el cielo que lo cierra, como ya dijimos, es definido por dos celosías de madera, en un tejido de listones que conforman una umbra al cielo del coreto. De esta forma el dibujo aéreo de las estelas es una prolongación de ese cielo próximo del coreto, que se vincula al horizonte más lejano del barrio.

Las formas que coronan las estelas resultaron inexplicables para todos, por supuesto que más para los vecinos del lugar, y por lo mismo, una suerte de juego de interpretaciones de lo que podían significar, lo que los llevaba a elevar su mirada y contemplar desde una relación nueva con su barrio y nueva plaza: mirar el horizonte lejano y natural que les rodea.

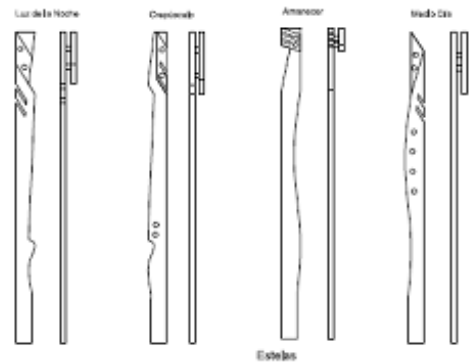


Fig 95-96
Los 4 tipos de estelas y su relación con el cielo del la plaza.



Fig 97-98
Celosía y cubierta del coreto.

4. Una serie de bancas y un muro celosía que “amueblan” la plaza-coreto y que junto a una escultura conforman los elementos de arrimo y detención en un suelo llano para permanecer. El muro, en conjunto con las bancas, marcan el perímetro de la elipse, así esta envuelve el lugar, resguardándolo. Estos elementos definieron el recinto plaza, pues irrumpen en la extensión horizontal del barrio, generando un límite entre el espacio público más propio del transeúnte y el espacio público más propio de quien permanece en el barrio, ahora en la plaza-coreto. Al conformarse este límite con elementos de arrimo y bancas, se funda la posibilidad de encuentro barrial, una de las condiciones sociales fundamentales que se quiso cuidar.

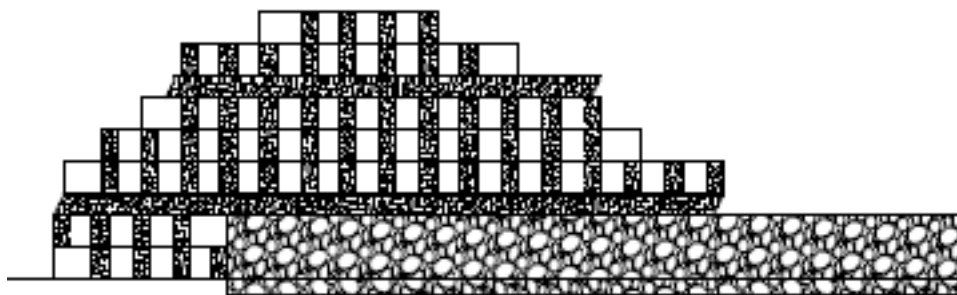


Fig 99
Elevación de uno de los muros perimetrales que definen el límite de la elipse y fotografía que muestra el espesor del muro y su celosía de albañilería que amueblan la plaza.



ENTREGA DE LA OBRA

El día 4 de Noviembre del 2009, por la tarde, se finalizaron las faenas de la obra, para dar paso a la ceremonia de inauguración alrededor de las 19:00 hrs. Asistieron autoridades de Sao Francisco do Sul, representados por el prefecto, quien realizó un discurso y en representación nuestra, el profesor Rodrigo Saavedra hizo entrega de la obra.

Fue en ese instante, al ver a toda la comunidad reunida en torno a nosotros y la obra, cuando la coherencia entre nuestra experiencia contextual, nuestro encuentro con la comunidad durante una semana, viviendo y dialogando en Sao Francisco, nos mostró un nuevo lugar cuyo origen se encuentra en una relación que supera por mucho lo necesario. Una relación sin experiencia contextual no deja que se revele aquello no necesario, pues esto último requiere de la demora, de la proximidad y en definitiva del contacto y el roce con el lugar y todas sus coordenadas físicas y sociales.

Una de las virtudes que se revelaron desde el primer instante, fue la holgura que regala un lugar cuando se permanece en la posibilidad de encontrarse en lo en común, en el lugar de la celebración, de la comunidad, del saludo y el reconocimiento de un sentido de pertenencia, fruto del estar reunidos en torno a lo “no necesario”.

El tamaño del sitio ya existía, estaba dado por las condiciones físicas y geográficas del mismo, pero su holgura surge del encuentro en ese tamaño, definido por una ocupación previa a la obra que nos revela una comunidad reunida. No dimos lugar a la satisfacción de las carencias solamente, sino lugar a aquello que ya tenía, el ser comunidad en un espacio verdaderamente público.



Fig 100
Plaza y coreto en momentos
previos a la inauguración y en-
trega a la comunidad.



Fig 101-102
Plaza siendo visitada por la co-
munidad una vez inaugurada y
entregada

¿Qué podemos verificar aquí desde los planteamientos que este estudio presentado respecto del afecto en la arquitectura?

Que la relación entre el arquitecto (en este caso un grupo de profesores y estudiantes) y el contexto, es capaz de revelar a través de la experiencia contextual una serie de variables presentes pero no evidentes. Estas se manifiestan a través de actos, que permiten que una o varias impresiones afectivas recibidas por el arquitecto en su encuentro con el entorno, conformadas por aspectos físicos y sociales, confluyan en la mente del arquitecto en forma de sensaciones y percepciones, que pueden ser extremadas a través de un juego o acto que rompe la cotidianidad del medio.

Para los mismos vecinos del barrio, surge una nueva forma de estar en su propio lugar y de aproximarse unos a otros. Ese momento es el que desde la poética de Iommi del “ha lugar”, renueva y “reapasiona”, pues es más que solamente existir en un determinado lugar, sensibilizando al habitante con su medio, al “inventar”, por un instante, la forma de relacionarse con ese medio para revelarlo de una forma no habitual.

Ese primer estado de impresión afectiva, deja una huella tanto a aquellos naturales del lugar como en el arquitecto, pero en este último esa huella significa haber hallado un orden del lugar, unas relaciones no previstas, sorpresivas y originales, que lo ayudan a proponer un orden material posible, que potencie aquellas revelaciones del lugar que ya existían.

En otras palabras, esa impresión propia de la fase de precomprensión del contexto, lo lleva a expresar un nuevo orden que contiene al primero, es una respuesta, una reacción razonada espacial que prefigurará anticipando un nuevo lugar a través del proyecto y que contiene, por una parte, aquello que podríamos reconocer como las relaciones propias del arquitecto como un sujeto que decide, desde sus competencias, aquello que el lugar “requiere”, y por otra, y no menos importante, aquello que podríamos denominar los “anhelos”,

que corresponden no a lo que el arquitecto considera que el contexto requiere, sino que aquello que el contexto (dimensiones físicas, históricas y sociales) le manifiesta como destinación de forma directa o indirecta.

En palabras de Saavedra, “el anhelo es la idea o imagen que tiene un usuario de lo que quiere como obra, en la cual vincula su deseo y su necesidad”, pero el modo en que ese anhelo se comunica no posee un decurso nítido y claro, ni siquiera la certeza de que esos anhelos realmente sean parte de lo que el arquitecto considere al momento de proyectar (sobre todo cuando se trata de una intervención pública y comunitaria), pues este proyecta desde sus experiencias y propia reinterpretación del contexto.

El campo de encuentro entre anhelo y proyecto es la fase de precomprensión, en la que el arquitecto, sea a través de un juego como en el caso de Sao Francisco, u otra forma de aproximación vivida y real, permita primero el hallazgo de ese mensaje arquitectónico y luego su transmisión a través de la diferentes fases del proceso creativo, en este caso hermenéutico-afectivo. En el caso de Sao Francisco, ese acto de entrega final de la obra fue el primer acto de habitar, que permitió verificar esa coherencia entre la obra prefigurada, configurada y refigurada.

Fig 103
Faenas de construcción vistas desde la puerta principal del colegio de Rocio Pequenho.



Fig 104-105
Faenas de construcción del concreto y suelos aledaños. Obra al cabo de 4 días de trabajo. La obra demoró 8 días en total.



Pero cabe aquí una última reflexión respecto de este caso en particular, además reconocible también en otras obras de travesía (y espero que también en otras experiencias arquitectónicas) en las que la relación entre arquitecto y contexto a través de la obra de arquitectura, se fundamenta tanto en la entrega de la obra como objeto físico y como tiempo, y en el que la relación con el lugar durante la obra deja una memoria o huella.

La impresión afectiva, entendida desde lo planteado en este estudio, no solo queda determinada por la obra misma, en la que se puede llegar a reconocer lo necesario para el lugar, que puede también ser verificado en la correspondencia que esta tenga con los anhelos iniciales de los habitantes del lugar, sino también por el tiempo que la obra demora y que tanto para quienes conforman la travesía como para quienes la reciben en el lugar y se relacionan con ella, significa un tiempo de reconocimiento y recibimiento de lo que se hace y espera ser entregado, fundido con el tiempo de la vida en torno a la obra.

Es en la obra finalizada como construcción (en el tiempo de la configuración), el momento en que se ponen en juego las variables de las fases de precomprensión y refiguración del arquitecto, pues es el momento del desarraigamiento de la obra por parte de este. La obra queda liberada y entregada a los usos y refiguración de los usuarios. Pero junto a ese tiempo de construcción, transcurre también un tiempo en el que la experiencia contextual de quienes proyectan y construyen va revelando dimensiones que reorientan algunas variables del proyecto (la ubicación del coreto y la escultura, la orientación de bancas, estelas, coreto, la incorporación de colores y texturas, etc.). Ese mismo tiempo, entendido desde el punto de vista del habitante del lugar, es también una experiencia de descubrimiento de algo que también para él es una revelación inesperada (desde el punto de vista poético), incluso un aprendizaje del lugar que vincula su anhelo con aquello que puede ser en un primer instante algo extraño e incomprensible.

Es por eso que tanto el tiempo de la construcción de la obra como el momento de entrega de la obra de travesía, deben ser entendidos como actos en los que se habita el lugar, aún sin la completitud de la obra pero en una secuencia continua entre lo que el contexto era y lo que llega a ser durante y después de la intervención. Es lo que Saavedra denomina un “reconocimiento de la acción creativa” realizada⁴, contemplando aquello que surge materialmente

4 Saavedra en su estudio de las travesías como acciones de enseñanza en la arquitectura, centra estas dimensiones de la experiencia de reconocimiento de la acción en el rol que le corresponde al estudiante de arquitectura como acción creativa en su formación, y como este a través de las diferentes experiencias que conforman la travesía, principalmente a través de la construcción de una obra en el lugar al que la travesía designa como destino, puede reconocer las diferentes

de la experiencia contextual, y que permite recordar ese tiempo de la experiencia vivida en que precomprensión, prefiguración, configuración y refiguración se funden como tiempos o fases hermenéuticas.

Pero también esa fusión es posible entenderla como una mezcla o integración de roles en los que habitantes y arquitecto (grupo de travesía en este caso) comparten experiencias, pues cohabitan el nuevo contexto construido sobre el existente en una continuidad y coherencia entre lo que era y ahora es, e incluso podemos decir, siendo aún lo que ya era en esencia, pero recibiendo una dimensión que lo mejora y potencia en esas características que ya poseía.

Esto puede verificarse además en el momento en el que la obra es entregada públicamente, ocasión que una travesía cuida, pues es precisamente ese momento de la verificación a través de la refiguración o reinterpretación del habitante que recibe una obra, la que permite poner en juego el cuerpo y sus sentidos con el nuevo lugar.

Pero además esta entrega va acompañada de la palabra, que en un mensaje sencillo y claro quiere ser una invitación a recibir y a cuidar lo recibido.

En el caso particular de la Plaza y Coreto de San Francisco do Sul, esta acción se manifestó en esa palabra dicha por nosotros a los lugareños con la que regalamos la obra, a través de un discurso que agradeció y dio cuenta de los 10 días en que estuvimos relacionándonos con el lugar y su gente, también a través de la palabra del Prefecto de San Francisco, que en forma de discurso recibió y agradeció a nombre de la comunidad de Rocío Pequenho, y finalmente a través de la fiesta que a continuación, libre y espontáneamente, los jóvenes del barrio desplegaron en la plaza junto a los bailes que realizaron sobre el coreto, jugando y divirtiéndose, mientras los adultos y viejos los observaban al atardecer. Es decir, un acto de refiguración y a la vez de reconocimiento.

variables que van apareciendo en la medida que la obra es proyectada, construida y habitada. En este estudio la obra de travesía es revisada como obra de arquitectura para el lugar y como a través de la experiencia de proyectar, construir y habitar esa obra también se ponen en juego las experiencias contextuales que sirven al arquitecto para comprender el lugar, y al habitante para comprender la intervención de la obra de travesía. Se trata de la comunicación del mensaje afectivo que desde uno y otro punto de vista se encuentran a través del proyecto y obra de arquitectura, es decir, la relación arquitecto/usuario o autor/lector (el paralelo entre narrativa y arquitectura de Paul Ricoeur).

CASO 2:

EL BOSQUE DE HORMIGÓN DE GARUPÁ, POSADAS, ARGENTINA.

La experiencia que se presenta a continuación, tiene como propósito insistir en algunos aspectos mencionados en el caso anterior y por supuesto seguir desarrollando lo planteado en este estudio en torno al afecto en la arquitectura.

Tal vez una de las características desde el punto de vista de las acciones acometidas en este caso, diferentes al anterior, es la levedad de la intervención, pues se trata, más que de la construcción de un lugar con una modificación mayor de las características físicas propias del contexto, de la incorporación de una serie de elementos que potencian una relación ya existente.

Por otra parte, desde el punto de vista del afecto en la arquitectura, si bien en este caso también se llevó a cabo un acto-juego, las variables que podemos considerar como parte de la fase de precomprensión e impresiones afectivas que determinaron la fase prefigurativa, relacionadas al usuario involucrado, estuvieron asociadas a una componente social mucho más específica que en el primer caso, y que descubierta durante nuestra estadía.

UBICACIÓN

La travesía comienza en Valparaíso y va, primero, cruzando la extensión en el ancho del continente, atravesando del Pacífico al Atlántico y tocando a este último en Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

Se trata, de esta forma, de padecer su máxima extensión en el ancho, la de ir de orilla a orilla, cruzando su interioridad y su heterogeneidad.

La palabra poética, esta vez, nos invita a lo más interior de esta anchura, que conecta casi paralelamente a la línea del Ecuador ambas orillas oceánicas, pues “lo intermedio” ha sido la palabra que abre la extensión estudiada en el taller de Valparaíso (alumnos de primer año de arquitectura). Lo intermedio, o “lo entre”, como le llamamos en nuestro estudio, es el nombre con el que nos referimos en el taller a los espacios intermedios en la ciudad, los espacios de conexión entre el espacio íntimo de la casa con los espacios más públicos de la ciudad.

En esta escala continental, para comprender lo intermedio, decimos que antes se requiere llegar al límite mayor que define eso intermedio, o entremedio, en este caso un entre orillas oceánicas.

Una vez alcanzada esa orilla atlántica, en la que acampamos dos días para reconocer ese borde (dibujamos, observamos), regresamos y buscamos el punto más interior de ese ancho, el que junto con ser aproximadamente la mayor

medianía del recorrido, es además una zona que nos permite el encuentro de las aguas interiores mayores del continente, en este caso el río Paraná, que define una orilla interior. Este punto está ubicado en Argentina, en la zona de Misiones, en la localidad rural de Garupá.

Fig 106
Ubicación de Garupá en el continente.



Fig 107
Ubicación de Garupá a escala comunal. Cercanía al río Paraná.

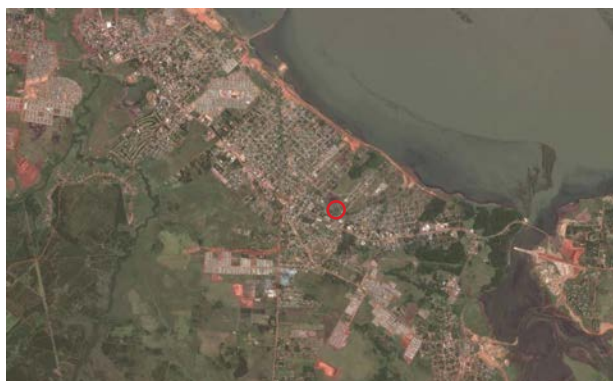


Fig 108
Escala barrial de Garupá y ubicación de la intervención.



Fig 109
El bosque en que se construye de la obra.



CONTEXTO Y ENCUENTRO CON EL LUGAR Y SUS HABITANTES

La detención para dormir en un camping en esta localidad, Garupá, en las afueras del poblado de Posadas en Argentina, le abre a la travesía la posibilidad de construir una obra en el jardín de un comedor para niños en riesgo social. Esta podría ser considerada nuestra primera experiencia relacionada a las variables de la obra que se construyó, pues nos dejó desde un principio en una interacción real con quienes serían los destinatarios de la intervención. Los dueños del predio aledaño al camping, del cual también eran propietarios, se abren a esta posibilidad de que una construcción donada por nosotros, les contribuya a la labor de caridad que tienen con los niños de la localidad.

El lugar en el que vivimos es un camping, construido y administrado por una pareja de alemanes, los mismos sostenedores del comedor mencionado, que es una obra benéfica.



Fig 110-III
Comedor benéfico destinado a
los niños de la comunidad rural
de Garupá.

El Sr. Konrad apenas habla algunas palabras en castellano y su mujer Johanna lo habla bien, pero con un marcado acento. Ellos son nuestros anfitriones, nos dan todas las facilidades para instalar nuestro campamento en el camping, en el que por la época del año (octubre), no recibe a nadie más pues aún no es temporada vacacional.

El jardín del lugar tiene la belleza de la vegetación exuberante tropical, característica de la región; grandes árboles, el suelo lleno de hojas; lo que no es arbusto o árbol es pasto tupido, no muy bien cuidado como jardín, más bien se aprecia cierta desatención, que seguramente responde también a que aún no es necesario un cuidado que lo deje en condiciones de recibir huéspedes. Crece libremente y nosotros llegamos sin anunciarnos.

Los exteriores del camping están equipados con mesas con techo y fogones para preparar asados, parrillas, tendederos de ropa y lavaderos. Todo lo

necesario para que alguien pueda pasar una breve temporada acampando, sin mayores incomodidades, pero tampoco con demasiado confort.

El terreno tiene varias hectáreas y en una parte de ellos, esta pareja alemana ha construido el comedor de beneficencia, que nos llama profundamente la atención.

En el tiempo que demoramos en instalarnos, en recorrer el lugar por algunos días, en reconocer lo que nos rodea y encontrarnos con los vecinos del predio y la comunidad, también reparamos en que se trata de una comunidad con muchas necesidades. Se aprecia en las cercanías del camping ese aire rural, que se manifiesta en una suerte de apropiación doméstica de los espacios públicos, en este caso las calles de la localidad y la propia carretera que pasa frente al camping y por la que llegamos desde el Pacífico y el Atlántico. Los vecinos caminan descalzos, con ropas descuidadas, casi como en casa, pero no como consecuencia de la carencia o la pobreza (no todos), sino porque caminan en lo propio, holgados y en la confianza que les otorga el conocerse. No se requiere la construcción de otro gesto o de ropajes como en la ciudad. Caminar así en la ciudad puede llegar a ser una señal de carencia (un mendigo), en este caso no.



Fig 112
Terreno aldaño al predio del
camping en el que se construyó
la obra

El terreno que nos ofrecen los propietarios del camping para realizar nuestra obra, si bien tiene unos límites más o menos definidos, a simple vista estos no son claros, pues se trata de un pequeño bosque, de árboles que aunque jóvenes, alcanzan a generar una densidad que hace de este terreno una suerte de interior cubierto y cobijado por la vegetación. El suelo es húmedo, pero no demasiado como para considerarlo barro. Es bastante compacto. Se ve bastante bien cuidado y aunque se podría pensar que por la falta de cercos y la cercanía a las casas podría transformarse en un botadero de basura, esto no ocurre.

De forma espontánea e improvisada, este terreno ya se ha hecho parte de nuestros recorridos habituales; alcanzamos a establecer cierta familiaridad con él, pues es un terreno por el cuál se debe circular para llegar hasta el comedor de beneficencia, al que no frecuentamos por alguna necesidad, sino más bien por curiosidad, para reconocer lo que allí ocurre, por la presencia de niños que

nos visitan en el camping motivados también por su propia curiosidad.

Con este primer reconocimiento del lugar y sus inmediaciones, al tercer día realizamos un acto-juego en el que intervienen todos los estudiantes de nuestro taller.

Aunque la comunidad no es del todo participativa, invitamos a las personas del camping y a algunos niños que participan del juego. Cabe mencionar que un día antes, una de las experiencias no gratas, fue el haber sido víctimas de un robo, en el que se perdieron objetos como mochilas, cámaras fotográficas, entre otras cosas, y los propios vecinos manifestaban su sospecha de los lugareños más cercanos y seguramente familiares de los mismos niños del comedor. Esto si bien no afectó nuestro desempeño, seguramente sí distanció a algunos vecinos de nuestra invitación.

Durante el juego, todos los presentes se dispusieron en el terreno en el que ya habíamos decidido que se ubicaría la obra, entre el follaje de plantas y arbustos, de manera que estando de un modo holgado, la distancia entre cada uno y el total permitiera oír la lectura de un poema que todos fueron repitiendo verso a verso y además, circulando dentro de esas distancias. Cada participante memorizó una palabra del poema. La capacidad de oírnos definió esa primera distancia, que a su vez definió la extensión en que nos desplegamos para relacionarnos con el lugar y entre nosotros.

Se estuvo a una distancia de comprensión de los versos dichos a viva voz, los que se repitieron dos veces para dar el tiempo adecuado a que aconteciera el juego. En el momento en que la palabra memorizada por cada uno fuera dicha por quien leía el poema, cada uno, a su turno, debería detenerse y fijar esa ubicación con una estaca de madera.

Por otra parte, los ochenta alumnos del taller estaban divididos en dieciséis grupos equivalentes. El motivo fue que cada grupo se hizo cargo de un elemento que definiría una suerte de “mobiliario” en este bosque, disponiéndolo dentro de esta extensión natural. Esa ubicación se decidió o más bien quedó determinada a partir del punto en el que se detuvo alguno de los participantes del juego, una vez que el poema terminó de ser cantado a viva voz. De este modo se estaba distanciado por un límite de lo audible y además por una disposición generada por estar reunidos como totalidad en torno a un acto común, en el que los niños también participaron. Es importante mencionar que esta participación de los niños en el juego ocurre en un lugar que ellos conocen muy bien, es su patio, su lugar de juegos, de recreación habitual, y además su lugar de espera cada día antes del almuerzo que les ofrece el comedor benéfico, pues este no tiene la capacidad de recibirlos a todos simultáneamente, por lo que deben realizar turnos.

Así, no fijando un tamaño a priori, se descubrió el tamaño del lugar que la obra integraría a partir del gesto de oír en una extensión natural, lo que conforma un primer modo de unidad en un “entre”. Este puede ser entendido como el vínculo entre el espacio íntimo de la casa de cada niño y ese espacio más público del barrio, que en este caso es el comedor de beneficencia. Es por este motivo que le denominamos a este vínculo un “patio-jardín”, destinado a la espera de los niños que aguardan su turno para comer cada día.

Una segunda coordenada de este tamaño generado, estuvo dada por la extensión que los niños utilizaban en ese momento de la espera, en una dispersión, que si bien puede no tener un orden reconocible, responde a la posibilidad que abren los elementos de arrimo naturales del lugar, como rocas, troncos y los claros del bosque, los que permiten la reunión de varios niños. Entre el juego que trae una coordenada inesperada y el acto de la espera, que es parte de lo propio del lugar, queda determinada la intervención.



Fig 113
Niños en el bosque esperando su turno para el almuerzo diario.

LA OBRA: EL BOSQUE DE HORMIGÓN DE GARUPÁ.

Definidas estas variables y fijado el campo de la intervención, se comenzó a trabajar en la limpieza del lugar y a fijar el trazado definitivo.

La obra fue construida con “moldajes flexibles”, que consisten en moldajes de tela geotextil para modelar el hormigón bajo una nueva posibilidad de formas. Esta idea nace del arquitecto canadiense Mark West⁵, con el que el año

5 Mark West: Arquitecto. Recibió su educación práctica trabajando como constructor, y su formación de Arquitecto en The Cooper Union for the Advancement of Art and Science, donde se graduó en 1980. Ha realizado estudios de postgrado en las áreas de los estudios culturales, de la Universidad de California Santa Cruz, y de arquitectura en la Universidad de Carleton. Ha sido profesor de arquitectura en varias universidades de toda América del Norte desde 1981, mientras trabajaba como artista, inventor e investigador independiente. Su trabajo en moldajes flexibles para la construcción de hormigón armado han sido fundamental para establecerlo como un nuevo campo de investigación en arquitectura y construcción. Es el director fundador de C.A.S.T, Centre for Architectural Structures and Technology, de la Universidad de Manitoba (Winnipeg, MB), donde es profesor asociado de Arquitectura. Su obra combina las disciplinas de escultura, diseño arquitectónico, ingeniería estructural y dibujo, y ha recibido

2002 tuvimos una experiencia a través de la que conocimos este tipo de trabajo, que permite dar diferentes formas al hormigón y en la que desaparece la arista. Sin querer entrar en mayores detalles, quisiera mencionar solamente que la característica formal principal podría ser definida como una “voluptuosidad”, en la que la textura de la forma final corresponde al tejido de la tela, y su volumen, a la masa contenida en esta suerte de “bolsa” moldeada.

Entre las virtudes definidas por el propio Mark West, está primeramente esa nueva posibilidad de formas, y segundo, el incremento de la resistencia del hormigón, que ante una misma dosificación, aumenta en relación al mismo hormigón modelado en moldajes tradicionales de placas o tableros. El motivo es la pérdida del exceso de agua a través de la tela cuando este es vibrado, pues “exuda” esa cantidad de agua remanente necesaria para manipular la argamasa a través de la tela, sin arrastrar partículas de cemento o áridos de baja granulometría. Así, el hormigón final retiene menos cantidad de aire en el momento en que el agua se evapora durante el fraguado.

A través de este sistema de moldajes se confeccionaron para el bosque una serie elementos de hormigón, que reciben al cuerpo en sus diferentes posturas, proyectándose estos elementos como el mobiliario del patio-jardín.

Se construye un total de 16 moldajes, para lograr 16 sitiales, cada uno de 3 metros de longitud. 8 de ellos son proyectados como elementos verticales para recibir un cuerpo de pie y que se apoya. Los otros 8 son proyectados para ser posados en el lugar, en el suelo, divididos cada uno en 3 piezas de menor tamaño (24 piezas en total) para recibir cuerpos que reposan, que se detienen (sentarse, recostarse, etc.) y se demoran en este bosque.

un amplio reconocimiento a través de publicaciones, premios, conferencias y exposiciones en América del Norte, Asia y Europa. El centro de investigación en estructuras y tecnología en arquitectura que dirige: http://www.umanitoba.ca/cast_building/



Fig 114
Sitrales de hormigón, horizontales, dispuestos como detenciones a ras de suelo..



Fig 115-116-117
Sitrales de hormigón, verticales, dispuestos como detenciones al paso e imitando algunas características del bosque existente. Definen lo intermedio entre lo artificial y el paisaje natural..



Fig 118-119
Sitiales siendo utilizados por
estudiantes mientras dibujan.

LA ENTREGA DE LA OBRA

Una vez finalizados los trabajos, los sitiales inmediatamente comienzan a ser utilizados por los vecinos, casi exclusivamente por los niños del comedor que ven en esta intervención un nuevo lugar para jugar y sobre todo, un lugar para esperar su turno de almorzar mientras otros niños lo hacen, pues el comedor benéfico cumple su labor durante el día en diferentes jornadas dado la cantidad de niños que asisten.

Si bien la cantidad de 16 sitiales no es posible considerarla como una cantidad que genere una intervención mayor al bosque, reparo en que su presencia y uso depende del bosque, se apoya en él, es una extensión del mismo, pero no solo en su forma o dimensiones físicas, sino en la costumbre que los niños tienen al utilizarlo, en una suerte de memoria del lugar.



Fig 120
Faena de vaciado del hormigón en un moldaje horizontal. Faena de desmoldaje de uno de los sitiales verticales. En ambos casos el geotextil es el que determina la forma final del sitial.

La disposición de los sitiales, al responder a una determinada forma de asistir a un juego colectivo, tiene la huella de ese estar jugando, un juego que de alguna forma ya existía, con otras características por supuesto, pero juego al fin y al cabo, en la espera de la merienda diaria.

Estos nuevos elementos de hormigón que fueron dispuestos en el bosque, además recibieron una serie de intervenciones que intentaban generar en estas superficies diferentes luces, al modo del follaje del bosque que tamizaba la luz del día. De esta manera la artificialidad y extrañeza de un material impropio al bosque, rígido y áspero al tacto, fue adquiriendo una naturalidad desde la forma, transformándose en una suerte de arboleda de la espera y el juego, un patio-jardín de la espera.

Esta nueva condición del lugar me resulta un regalo para la comunidad, pues la acción benéfica existente en este comedor ha recibido con esta intervención algo que me gustaría reconocer como un bienestar, reconocido en lo que acontece en las inmediaciones de ese acontecer más particular. Ese bienestar reconoció aquella vocación del lugar, determinada por lo que ya acontecía en él. No solamente la espera de los niños, sino también las relaciones que desde el bosque y a través de él se establecían tanto con el camping, las casas aledañas y el comedor.

Una obra de travesía es el acto culmine de una experiencia contextual, en la que se juega realmente la impresión afectiva encarnada en un gesto tangible a través de una expresión afectiva, cuya forma es el proyecto y la obra de arquitectura que junto al nuevo lugar se revelan.

LA EXTRAÑEZA EN LA EXPERIENCIA CONTEXTUAL COMO UN FUNDAMENTO DEL AFECTO EN LA ARQUITECTURA

Una de las características destacables que quisiera mencionar, a partir de esas experiencias con los lugares y las obras expuestas entendidas desde el concepto de afecto que se ha ido desarrollando en este estudio, es que ha sido posible mostrar una forma de afectarse y afectar en una experiencia concreta. Esto trae un valor a la discusión, más que por la excepcionalidad de las experiencias, por la posibilidad de encontrarse con las variables involucradas en el contexto, en virtud de asimilarlas a través de una intervención concreta. Principalmente, porque como experiencias contextuales tienen incorporada la fase de configuración o construcción de un lugar, aspecto que en una discusión teórica en torno al tema resulta difícil o imposible; además porque no es una fase abordada en plenitud en este estudio, pues el objetivo es centrar el análisis en las fases previas al acto de construir, lo que se verifica en el diagrama del ciclo hermenéutico-afectivo, en el que solo es mencionada la fase de configuración.

Otro valor que se desea destacar, es que en ambas intervenciones expuestas, a través de las obras de travesía, fue posible abrir nuevas relaciones en el espacio público, o al menos, como en el caso de Garupá, con vocación pública (obra benéfica abierta a la comunidad).

Esta posibilidad de verificar aquellas nuevas relaciones en la vida de cada uno de los lugares intervenidos, me parece importante de destacar pues desde esas acciones afectivas ya descritas, tanto desde el punto de vista teórico, también desde su fundamento poético y además en sus aspectos concretos, puede leerse una consecuencia real que da luces a una posible replicabilidad en otros contextos (por supuesto con otras complejidades), en diferentes campos y ámbitos del quehacer arquitectónico, en los que el arquitecto requiere de la legibilidad del medio que le permita descubrir y articular una serie de componentes propias y específicas del lugar, en las que sus propias impresiones también se ponen en juego y pueden contribuir a hacer del contexto urbano un lugar rico en experiencias, al reconocerlas y potenciarlas. Así lo afirma el urbanista Ethan Kent⁶, diciendo que para prevenir aberraciones en el espacio público, la gente debe involucrarse, explicando el concepto de “placemaking” o “hacer el lugar”, como el modo de buscar el restablecimiento del tejido social ciudadano, mediante proyectos que promuevan el encuentro en una escala humana. Kent continúa diciendo que los conflictos urbanos de los años 60 en Estados Unidos, se dieron entre el mundo de la autopista y la reivindicación de la vida de la calle.

6 Ethan Kent, norteamericano, especialista en el tema del espacio público. Visitó Chile el año 2009 realizando algunas conferencias y entrevistas. Diario el Mercurio: <http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={b4404b11-cb7f-4253-ado2-ce1421bd3afa}>

Entre otros aspectos que menciona, destaca el hecho de que en los años 70 los planificadores de las ciudades se dieron cuenta de que no se consideraba en las decisiones algo tan básico como el bienestar humano, ni la “opinión de la gente”. Hoy día eso es fundamental y además posee aquella variable afectiva, pues necesariamente, la “opinión de la gente”, como lo llama Kent, requiere de un contacto con el contexto, su interpretación y de la transmisión de esas impresiones hacia el arquitecto, quién a su vez las reconoce, interpreta y articula en el proyecto, en una dinámica de impresiones-afecciones y expresiones-afectaciones en las que los lenguajes del proyecto arquitectónico son una forma de formalizar y fijar esas variables interpretadas.

Los arquitectos y urbanistas, explica Kent, deben comprender que la mejor riqueza y clave del éxito de las intervenciones, es la inversión que queda en el lugar, invertido a partir de lo que un lugar es. Lo demás corre el riesgo de pasar sin mayor impacto que el de ser una “cosa” u objeto que puede llegar cambiar las relaciones existentes en el lugar, pero no necesariamente para beneficio de sus habitantes, corriendo además el riesgo de no ser aceptada, si es que no es entendida en una coherencia con lo local.

Kent explica además, que se deben crear espacios donde la gente quiera permanecer, o seguir permaneciendo, cuando esas condiciones ya existen, potenciándolas, configurando lugares que promuevan economías locales vitales, estilos de vida saludables y comunidades fuertes.

A esto se debe agregar que lo local reconoce e incluye no solo a los habitantes, sino las relaciones existentes entre ellas y estas con su entorno.

Los espacios públicos exitosos, son lugares donde uno puede ver la interacción de distintas clases que se sienten parte de algo más grande y en el que existen vínculos sociales y formas de ocupación del lugar, que por su arraigo, pueden ser una fuente de impresión para arquitectos y planificadores de forma tal que sus propuestas potencien esos rasgos y les revelen nuevas posibilidades de uso, relaciones físicas y sociales.

En las dos experiencias expuestas esas dimensiones las considero presentes, y en ambos casos a una escala de lo que cada travesía tuvo como posibilidad de hacer, pero también en una coherencia con lo que el contexto reveló como lo adecuado que se debía hacer. Sin la experiencia contextual con el lugar, esas variables habrían quedado ocultas o incompletas, pues si reparamos en uno de los primeros hechos que en cada travesía nos significó una experiencia contextual reveladora, fue ese primer contacto y encuentro con “otros”.

En otras palabras, lo que la discusión en torno al afecto en la arquitectura trae, es la discusión en torno al como esas variables, propias del contexto y esenciales para este, se revelan al arquitecto en lo que hemos denominado

ciclo hermenéutico-afectivo de impresiones y expresiones afectivas, propias de la experiencia contextual y que se activan como ciclo en la fase de precomprensión.

No quisiera continuar sin detenerme en otro aspecto propio de este acto de recorrer América en travesía, que me atrevería a decir también es parte de su motivación poética, y de lo que movió a la primera travesía el año 1965 en su encuentro con lo extraño y sus hallazgos, para responder acerca de la propia identidad del ser americanos, pues tiene contenido en ese gesto el encuentro con un “otro” y “lo otro”.

Deseo comenzar con algo que fue dicho a propósito de las travesías expuestas aquí, y es lo siguiente: “En ese encuentro entre el forastero y el natural de un lugar, la hospitalidad se despierta en esa extrañeza mutua y recíproca pero que es clave en la relación entre el estado de impresión-afección y expresión-afectación, pues determina para el natural lo que puede y desea revelar y entregar (mostrarse y recibir) y para el forastero descubrir lo que quiere y es oportuno regalar (mostrarse y dejarse recibir).”

Tzvetan Todorov⁷, en su libro *La Conquista de América*, se hace la pregunta por el cómo comportarse ante el “otro”, y lo hace contando la historia del descubrimiento y la conquista de América (le llama a esta una historia ejemplar), a través de una investigación histórica, en la que a través de cartas de la época, crónicas y bitácoras, indaga en las experiencias que Colón tuvo en sus viajes en ese encuentro con lo extraño, pero que él suponía era las Indias, y por lo tanto, para él mismo, no una total extrañeza, pues su travesía comienza sobre la base de una idea que él se formó a partir de otros relatos, principalmente de los viajes de Marco Polo, quién prácticamente retrata en sus registros al Gran Kan o emperador de China y todo lo que le aconteció en sus viajes a oriente.

7 Tzvetan Todorov, autor del libro, *La conquista de América*, el problema del otro, nació en Bulgaria en 1939 y emigró a París en 1963. Es filósofo y autor de obras sobre literatura y ciencias sociales. Fue director de la revista *Poétique*. Fue director de investigación científica en Francia y luego su interés se extendió a la filosofía del lenguaje, disciplina que concibió como parte de la semiótica o ciencia del signo en general. Como ensayista, historiador y filósofo se ha interesado en el análisis de la cultura y en temas como la democracia, la memoria histórica, el estudio del Otro y la tolerancia.



Fig 121
Colón desembarca en Haití.
Grabado de Théodore de Bry
reproducido en el libro de To-
dorov.

La extrañeza, en esta primera referencia a Colón, sería entonces la diferencia entre la imagen y esperanza por descubrir, verificar e imponer aquella idea preconcebida de unas Indias ya conocidas, respecto de lo que realmente era un nuevo continente que posteriormente se llamaría América. Y además una extrañeza que, según Todorov, Colón nunca quiso reconocer, aunque existieron las señales y evidencias para ello.

Pero si no fue así, de todas formas hay una enorme diferencia con ese descubrimiento que realmente no existió. Lo de Colón fue un hallazgo, un encuentro fortuito, inesperado, incluso desconcertante con “la extrañeza”, pues Colón llega a tierras desconocidas que completan la imagen del mundo, mucho después de su hallazgo en 1492.

Y la extrañeza en el sentido en el que se plantea aquí el viaje, es algo fundamental si lo entendemos desde el punto de vista del viajero, de quién sabe o no sabe a dónde se dirige y a dónde llegará. Vasco da Gama o Magallanes, explica Todorov, quizás emprendieron viajes más difíciles, más arriesgados, buscando nuevas rutas y descubriendo en ese camino otros lugares, pero la gran diferencia está en que ellos sabían a donde iban. En cambio, y a pesar de toda su seguridad, Colón no podía tener la certeza de que llegaría al lugar al que creía que iba y al que finalmente no llegó, situación que jamás pudo reconocer o según Todorov, no quiso reconocer (en su investigación Todorov va demostrando que Colón transformaba los sucesos propios del viaje en señales que le ayudaban a sostener su ideal de estar yendo o llegando a las Indias).

Desde el punto de vista desde el que me interesa recoger estas afirmaciones para este estudio, diría que Colón no se dejó atravesar por la extrañeza, no dejó que aquello “otro” se revelara tal cuál era, en lo que era, sino que siempre fue para él aquellas Indias que salió a buscar desde un principio y que interpuso como imagen o anhelo antes que las experiencias, y antes incluso a lo que realmente se encontraba ante sus ojos.

Lo que deseo destacar aquí respecto de esa mirada, es que Todorov comienza por declarar una relación fundamental entre el “yo” y el “otro” como un encuentro real, concreto, y que dependiendo de la actitud con la que el sujeto se deja afectar por ese encuentro, también queda determinada la posibilidad de revelación del lugar y del otro.

Desde el punto de vista del afecto en la arquitectura, esa mirada plantea lo que en la acción arquitectónica de una travesía puede ser ese encuentro con la extrañeza mutua entre el “yo” y el “otro”, o entre el arquitecto y un determinado contexto.

Uno puede descubrir, dice Todorov, “a los otros en uno mismo”, pues puede darse cuenta que no somos seres homogéneos y, siendo extraños, no somos radicalmente extraños a todo lo que no es uno mismo: yo es otro. “Pero los otros también son “yos”, sujetos tal como yo, que solo mi punto de vista, para el cual todos están allí y solo yo estoy aquí, separa y distingue verdaderamente de mí”. (*Todorov, 2008: 13*).

Este aspecto es bastante similar al acto dialógico de Bajtín, pues reconoce también esa relación con el contexto, que permite distinguir aquellas dimensiones no propias, sino ajenas para mí, pertenecientes a otro, pero con las cuales y desde mi propia interpretación del contexto yo puedo articular como una forma de construir un nuevo contexto, basado en esa autenticidad que requiere del otro para ser revelada y existir.

Es decir, dejarse afectar por lo extraño, impresionarse ante la extrañeza, para que la precomprensión propia de ese encuentro surja como una determinante de lo que vendrá, como una expresión propia e inesperada en muchas de sus variables, en este caso, creativas.

Todorov dice que en realidad la vida humana puede entenderse como “encerrada” entre dos extremos, uno en que el “yo” invade el mundo y aquel en que el mundo acaba por absorber al “yo”. La experiencia contextual, la precomprensión, ese estado de impresión-afección, se encuentra entre esos extremos en los que el arquitecto se ve inmerso y se mueve y detiene, entrando y saliendo, afectando y dejándose afectar, descubriendo e interpretando. El descubrimiento del otro tiene varios niveles entre esos límites, explica Todorov. El otro como objeto confundido con el contexto que lo rodea, el otro como

sujeto igual a uno mismo, pero diferente también, lleno de matices particulares. Y por esa razón, el descubrimiento pleno del otro en relación al contexto, puede ser una experiencia imposible, que debe comenzar cada vez de nuevo, pues las experiencias anteriores no agotan la interpretación del contexto y menos reemplazan otras experiencias. Cada una tiene su propia originalidad y autenticidad. (*Todorov, 2008: 293*). En esa forma de descubrimiento del otro, deseo involucrar al contexto en su conjunto, con sus componentes físicas y sociales.

El descubrimiento del otro es definido como un cruce de características que lo entienden en su presencia contextual como objeto, sujeto, lugar e incluso en una relación de semejanza y diferencia con uno mismo. Además ese encuentro puede llegar a ser “infinito” en sus características, e incluso como un encuentro en el que las experiencias anteriores participan. Es decir, el encuentro con lo extraño, ese autodescubrimiento a través del descubrimiento de lo otro, es posible considerarlo como el propio contexto en una fusión de lo propio y con lo extraño, que son el contexto mismo.

Eso, para un arquitecto, significa que el contexto no es “lo que está ahí”, sin relacionarse con uno mismo, como algo distanciado de mí y sin compromiso de mi presencia ante lo cual no me afecta, sino que el contexto es lo que está ahí con uno mismo en él y las reacciones que pueden surgir, partiendo por las percepciones (sentimientos y emociones incluidos), pero por supuesto en virtud de aquellas determinantes provenientes de una determinada intención y que orientan las acciones creativas propias de proyectar un lugar.

Esto es aún más relevante, si entendemos que la experiencia contextual es precisamente esa participación activa y auténtica, que por una parte define las impresiones y expresiones que el sujeto arquitecto puede tener, afectándose en el contexto y reaccionando a partir de esa interacción, y por otra, hay que entender que esa interacción también puede revelar al sujeto habitante una serie de nuevas relaciones, que también para él pueden ser sorprendidas, inesperadas y auténticas, desde su propia ubicación y experiencias.

De esta forma, la extrañeza es una experiencia con lo otro, con lo extraño, que se sufre y no solamente se hace. Esto significa una corrección del concepto moderno de la experiencia, que se centra casi por completo en el sujeto. Esa corrección significa a su vez comprender la experiencia como una confrontación con lo otro y con los otros en un contexto, que se define a partir de “el experimentador”, “los otros experimentados” y “lo experimentado” (*Innerarity, 2001: 137*), lo que en este estudio se ha llamado la relación entre arquitecto, habitante y lugar. Esa relación y encuentro, tiene su origen en la experiencia del proyecto de la que la experiencia contextual de precomprensión es su fase inicial, como participación activa del arquitecto.

Esto también tiene otra consecuencia, y es que la verdadera experiencia contextual afecta “modificando” lo extraño con la experiencia misma y también la postura o punto de vista que previamente pudo tener quién se ubica ante y en lo extraño, y digamos también, en compañía o próximo a quienes son extraños para nosotros y para quienes a su vez nosotros somos extraños.

Innerarity, para insistir en este aspecto, dice que en lugar de preguntarnos por la naturaleza de lo extraño, es mucho mejor partir desde la inquietud que provoca lo extraño, pues lo extraño es aquello a lo que respondemos y hemos de responder.

Hablar de lo extraño significa hablar de otra cosa que es más de lo que nuestros conceptos y proyectos abarcan. Lo extraño no es algo a lo que se dirige nuestro decir o actuar sino algo de lo que nuestro decir y actuar proceden. (Innerarity, 2001: 138).

Así la experiencia de la extrañeza no consiste en aquellos actos que se podrían llegar a realizar solamente como una reacción ante lo extraño, como una posibilidad de acciones una vez tenida la experiencia con lo extraño, sino que consiste en acontecimientos que se cruzan con nuestras intenciones, se distancian de ellas, se aproximan más aún o en palabras de Innerarity, hasta las “trascienden”.

Es por eso que desde el punto de vista del afecto en la arquitectura, la extrañeza, verificable con potencia en la experiencia de una travesía, significa un acto dialógico de impresión-afección, pues el encuentro con lo extraño no sigue reglas predeterminadas, dado que es imposible preverlas, precisamente porque aquello para lo cual deberían disponerse no se sabe lo que es.

En realidad esas no reglas son más bien lo que Innerarity llama “provocaciones” a los sentidos, que desorganizan el sistema de reglas existente. Esa relación es posible también reconocerla en una suerte de amplificación, que en el juego o acto poético previo a la obra de travesía ocurre, en el que las únicas reglas en realidad son aquellas que permiten disponerse ante esas no reglas, para que el encuentro con el lugar y las impresiones (afecciones) surjan en cada uno y así también para el lugar y quienes allí nos encontramos, en lo común de un acto de precomprensión (unos con otros y con lo otro).

Cabe destacar en estas ideas, algo que considero relevante para comprender ese encuentro con lo extraño como parte de la experiencia contextual en el ciclo hermenéutico-afectivo, y es que ese encuentro significa descubrir, dilucidar lo extraño, comprenderlo e interpretarlo desde lo propio, lo que Innerarity llama una “hermenéutica de lo extraño”⁸. Y para hacerlo es necesario que exista un yo y

8 Recordemos que una de las acepciones de Hermenéutica y que es utilizada en este estudio es: Teoría de la verdad y el método que expresa la universalización del fenómeno interpreta-

un otro y un contexto, que siendo el mismo, también es diferente para cada uno. Y por lo mismo, una hermenéutica de lo extraño “no está sometida a la lógica de la exclusión”, sino que corresponde a una lógica de la relación entre ese yo, ese otro y el contexto del que forman parte y al que redefinen, al reinterpretarlo desde su concreta, personal y auténtica ubicación y experiencias.

Los conceptos y las imágenes de lo extraño presuponen un cierto autoextrañamiento y una cierta comunidad, en que lo propio no es sacrificado a favor de lo extraño ni lo extraño es eliminado en beneficio de lo propio. El tránsito de lo propio a lo extraño no es una deserción. (Innerarity, 2001: 139).

Finalmente quisiera, antes de exponer el tercer y último caso-experiencia de este estudio, insistir en que la consideración de lo extraño a partir de las dos experiencias-casos presentadas anteriormente, corresponde a una variable que puedo reconocer ahora como fundamental en el ciclo hermenéutico-afectivo, pues determina la consecuencia entre las impresiones-afecciones durante, la fase de precomprensión del arquitecto y las expresiones-afectaciones, durante la fase de prefiguración.

Es esa característica abierta y dinámica de la extrañeza, la que generalmente se pone en juego en el campo de la originalidad y la creatividad, pues se define finalmente en el encuentro de variables, que por sí solas, son incapaces de definirse y que en su integración son el contexto mismo y por lo tanto, se influyen unas a otras.

En este caso arquitecto, habitante y lugar, se funden en un encuentro que requiere un distanciamiento de sí mismos, o dicho de otra forma, requiere también de una extrañeza frente a sí mismos, para que lo otro se revele en la mayor cantidad de características posibles, incluso las menos visibles. Solo la extrañeza frente a uno mismo hace posible que lo extraño aparezca como tal, dice Ricoeur. Pero eso no significa que arquitecto o habitante deban ser anulados el uno por el otro, o que deba predominar un solo punto de vista y una experiencia por sobre la otra, sino que ese autodescubrimiento y encuentro con lo que el contexto va revelando durante la fase de precomprensión, trae consigo una serie de impresiones-afecciones en el sujeto (hablamos ahora de arquitecto y habitante), que son además una serie de aspectos que alimentan algo nuevo (precomprensión para el arquitecto), y que a su vez, va modificando las perspectivas desde las que cada sujeto se sitúa en el contexto y que disponen al arquitecto en sus acciones prefigurativas en la fase de proyecto.

tivo desde la concreta y personal historicidad. (RAE). Si bien por una parte se trata de una universalización, lo interesante es incorporar en ella aquellas dimensiones provenientes de la “concreta” y “personal” historicidad, en lo que podría entenderse como un equilibrio entre valoraciones comunes a muchos y determinados ordenes surgidos de la experiencia personal que los descubre y orienta en virtud de los primeros.

Lo propio y lo extraño no se mezclan; se solapan y se deslizan, más allá de toda disolución y apropiación. Como decía Merleau-Ponty, se trata de aprender a considerar lo propio como extraño y lo extraño como propio. (Innerarity, 2001: 139).

Esa forma de entender la experiencia contextual desde aquella autenticidad definida por Taylor (en la discusión en torno al concepto de afecto) y que en estas ideas vuelve a aparecer, en que lo individual requiere de lo ajeno para definirse en su autenticidad, como un aprendizaje de considerar lo propio como extraño y lo extraño como propio, se sitúa en el mismo campo en el que Bajtín define al autor que es capaz de alcanzar ese excedente de visión, en el momento en que se pone en el lugar del otro, es decir, una actitud dialógica en la que el autor se entrelaza con el lector, o en este caso, el arquitecto se relaciona con el habitante y el lugar. Por lo tanto, la experiencia contextual en la que participan arquitecto, habitante y lugar, entendida desde ese encuentro en la extrañeza mutua, recíproca y propia, significa ponerse en juego como arquitecto con todo aquello que le define como sujeto. Significa además, ver como otros se ponen en juego y redescubrirlos a través de como esos otros que se redescubren a sí mismos, también participan de la experiencia. Significa además un encuentro entre arquitecto y habitante, del que surgen también nuevas relaciones que definen las acciones éticas y estéticas del arquitecto, y además, significa una revelación del propio lugar en el que esto acontece, en un cruce entre sujetos, objetos y tiempo que redefinen el contexto. Es en ese escenario de entrecruzamientos contextuales, en los que las impresiones-afecciones del arquitecto definen las expresiones-afectaciones que determinarán un proyecto, y por lo tanto, auténticas y originales, pues se cruzan cuatro variables que es imposible se vuelvan a cruzar de la misma forma: yo, junto a otros, en ese tiempo y en ese lugar.

La experiencia contextual, finalmente, es también una experiencia cultural, en la que el encuentro entre sujetos y objetos en el proceso de afectarse y afectar a otros, supone siempre un enfrentamiento con los posibles caminos y alternativas que se abren a la prefiguración de un proyecto a través de ese compromiso de lo propio, en un enriquecimiento permanente en las diferentes fases del ciclo hermenéutico-afectivo, pues como expresa Innerarity, lo extraño viene a ser para quien crea, “una reserva para enriquecer y corregir la limitación de las propias posiciones”, abriendo la capacidad de descubrir un determinado contexto también a un autodescubrimiento en una mezcla de diversas impresiones, las que alcanzan a ese mismo contexto a través de una serie de expresiones posteriores, entre las que el proyecto es el lenguaje de expresión de la arquitectura.

CASO 3: UN LUGAR PARA EL RESTAURO COLECTIVO: LAS CALZADAS DE LAS AGUAS DE LA CIUDAD ABIERTA DE AMEREIDA, CHILE

PRESENTACIÓN

El tercer caso-experiencia que se expone a continuación, corresponde al proyecto y construcción de un lugar llamado “Las Calzadas de las aguas”. El desarrollo detallado de algunas etapas de este estudio y proyecto, se encuentra en el anexo 1 de esta tesis, el que se presenta al modo de una bitácora que registra el decurso de la obra. Se ha omitido del anexo 1 la información contenida en este capítulo, pues el primero contiene información conformada por observaciones, trabajo de campo, dibujos, croquis, consultas a usuarios, trabajo interdisciplinario e ideas que definieron el proyecto, que contribuyeron a lo que se concretó como lugar definitivo y que son tratados en este capítulo planteando una segunda mirada más estructurada y analítica, identificando las fases hermenéutico-afectivas. Además, en el anexo 2, se ha incluido la planimetría de arquitectura del proyecto ejecutado.

Es importante tener en consideración que si bien se trata de una obra construida, esta se desarrolló como un trabajo que cruzó el hecho concreto de edificar un lugar, necesario para una actividad específica en un contexto muy definido, con una acción de investigación propuesta con el objetivo de indagar el concepto de afecto en la arquitectura en la experiencia del proyecto.

Comencemos diciendo, para situar el caso, que esta intervención fue un lugar proyectado y construido entre los años 2007 y 2009, por talleres de obra (asignatura que consiste en la participación conjunta de profesores y estudiantes en obras de la Ciudad Abierta de Amereida), en este caso dirigidos por el autor de esta tesis. El mandante fue la Escuela de Arquitectura y Diseño

de la PUCV y la Corporación Cultural Amereida, quienes requerían de baños y provisión de agua para los estudiantes, que acuden semanalmente a actividades deportivas y recreativas, además de las actividades propias del parque Amereida, conformado por humedales, dunas, bosques y obras de arquitectura y que es visitado regularmente por diferentes grupos de personas provenientes de colegios y universidades que acuden a conocer y estudiar este lugar.

Un ejemplo de estas actividades es el convenio que desde el año 2009 existe entre la Corporación Cultural Amereida (personalidad jurídica de Ciudad Abierta) y la empresa Southern Nature, la que realiza actividades complementarias a la educación escolar tradicional, con experiencias al aire libre, recorriendo en este caso las zonas naturales del parque Amereida. Las Calzadas de las Aguas son un importante lugar para proveer de baños y aguas a estos grupos visitantes, que además de satisfacer una necesidad, les aporta una experiencia de sociabilidad, recreativa y lúdica en torno al agua, como veremos más adelante.

El financiamiento del proyecto provino de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, como inversión en infraestructura, además de algunos recursos de menor cuantía, provenientes de una investigación adjudicada en la universidad con el propósito de financiar y desarrollar la fase de diseño de este proyecto, analizando desde el concepto de “afecto” la relación entre arquitecto, habitante y lugar a través del proyecto, que por una parte se reconoce como una relación particular en la forma en que se genera una obra de arquitectura en la Ciudad Abierta de Amereida, desde un decurso poético-arquitectónico, y por otro, desde una mirada interdisciplinaria, incorporando los resultados de un estudio psicosocial (desarrollado con especialistas como parte de la investigación), con el objeto de obtener una serie de definiciones afectivas que se plantearon como existentes en el caso y que eran posibles de descubrir e incorporar en la fase de diseño.

Este doble camino integrado en el proyecto, surge como una primera intuición arquitectónica, que podría aportar más variables al acto de proyectar este lugar, indagando las componentes afectivas, no solo entre arquitecto y contexto en los términos planteados en esta tesis, sino además, el como esas variables afectivas presentes en la relación entre habitante y contexto, pueden revelarse, influenciar y comprometerse en el proceso de proyectar un objeto arquitectónico, para finalmente, formalizarse concretamente como obra habitada, aspecto también tratado en esta tesis. Tal decurso integrador de las variables físicas, sociales, históricas y poéticas, quisiera presentarlo integrado a través del ciclo hermenéutico-afectivo, que vincula lo múltiple de la experiencia contextual, en una acción continua y abierta a esa multiplicidad de variables

que se articulan en la intencionalidad arquitectónica de un proyecto.

Cabe mencionar entonces que uno de los objetivos al desarrollar esta intervención, que se asume voluntariamente como la oportunidad de una experiencia de proyectar y construir un lugar, es también poner en juego una metodología de proyectar en arquitectura, en un anhelo por evidenciar esa estructura hermenéutico-afectiva en todas sus fases.

Para ubicar el trabajo desarrollado dentro del ámbito de la investigación mencionada, a continuación se presenta una síntesis de la investigación propuesta a la Dirección General de Investigación de la PUCV y que finalmente fue desarrollada.

SÍNTESIS DE LA INVESTIGACIÓN DESARROLLADA:

“LAS CALZADAS DE LAS AGUAS DE CIUDAD ABIERTA. UN LUGAR PARA EL RESTAURO COLECTIVO”.

DEFINICIÓN DEL PROBLEMA INVESTIGADO

A. Del encargo: Existe una actividad colectiva deportiva y recreativa al aire libre llamada “cultura del cuerpo”, que además genera una actividad simultánea de ocupación del entorno, que no posee un lugar para que esta ocurra en plenitud. Se trata de una sociabilidad en torno a la actividad deportiva principal. La precariedad o falta de lugares de restauración, de reunión, puntos de agua, baños, sitios de descanso para antes y después de la acción recreativa, restaba a esta actividad la posibilidad de potenciar lazos sociales en torno a un acto común, y a su vez, de apropiación de los lugares en los que estos ocurren. Este trabajo apuntó a definir ese orden de ocupación en los que el juego y el agua, como elementos externos, y el entorno natural, el construido y la actividad recreativa, como variables internas, son los protagonistas del caso.



Fig 121-122
Estudiantes de arquitectura y diseño en “cultura del cuerpo”, actividad desarrollada todos los miércoles del año en la Ciudad Abierta de Amereida.

B. Del punto de vista: Observar en un proyecto y su construcción, y en un tiempo de estudio más demorado, la relación arquitectura-habitante-lugar, desde una mirada que indagó en las dimensiones afectivas de esa relación, que aportó variables al proyecto arquitectónico, que permitieron definir formas de ocupación del lugar posibles de medir y registrar, relaciones cuantificables de usos y tamaños, la medición del impacto de estas ocupaciones en cuanto a ubicación, presencia y usos en el territorio intervenido, todo esto en una experiencia concreta que apuntó al desarrollo de un proyecto en la Ciudad Abierta de Amereida, fue la problemática investigada. Esta se orientó hacia lograr una edificación que fue permeable a esas variables formalizadas, tendiendo presente la componente afectiva del caso, pues se trata de una actividad recreativa que define parte de la identidad de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, con una historia que se puede seguir hasta los años 70.



Fig 123-124-125

Juegos y torneos realizados en el marco de la cultura del cuerpo de Ciudad Abierta de Amereida. En la imagen, alumnos y profesores jugando “rugby vertical” y “voleibol triangular”. 1977. Fuente: “Libro de torneos”, de Manuel Casanueva, 2009.

ESTADO DEL PROBLEMA INVESTIGADO

El problema se enmarca en la actividad recreativa descrita anteriormente, para la que se propone el desarrollo de un proyecto cuyo proceso incluyó una metodología de levantamiento de las dimensiones afectivas del caso.

Se propuso aportar con una experiencia, que en sí misma es un cuestionamiento a algunas de las actuales técnicas y metodologías de diseño y proyección, para situar el concepto de afecto como una variable arquitectónica presente en la acción de proyectar y que puede incidir en el acto y objeto arquitectónico.

Hoy los métodos de proyección, muchas veces basados en simulaciones alejadas del contexto real, han llevado a las sociedades a una mayor estandarización de las formas y concepción del espacio arquitectónico, de la ciudad, de los lugares, desplazando del centro de atención la presencia del ser humano como principal preocupación del arquitecto. Estas ideas han sido tratadas en la discusión de esta tesis en torno al concepto de afecto en la arquitectura.

Una actitud descontextualizadora para las condiciones locales propias de cada sociedad, puede tender a anular las singularidades que la caracterizan, y por otro lado, esas mismas singularidades, si son descubiertas, articuladas y exaltadas, pueden llegar a ser una importante componente al momento de proyectar la ciudad, por su espontaneidad, valor social, y por lo tanto, fuente de originalidad al momento de pensar el espacio. Definido así el ámbito general de problema investigado y el punto de vista, se aborda luego el problema arquitectónico concreto, el de proyectar un lugar para el restauro colectivo, que en este caso particular y por circunstancias que se expondrán más adelante, se denominó las “Calzadas de las Aguas de Ciudad Abierta”.

LA IMPORTANCIA DE RESOLVER EL PROBLEMA PLANTEADO

A. Desde el punto de vista: Evidenciar a través de experiencias las dimensiones arquitectónicas, desde las que se cuestionan determinados procedimientos de proyección y diseño, es de gran importancia para orientar a la arquitectura hacia una acción sensible y ética de la profesión, por medio de procedimientos alternativos que buscan poner en el centro de las acciones de proyección al habitante, al arquitecto y su relación en el desarrollo del proyecto; sobre todo cuando esta ocurre en casos en los que se trata de comunidades, grupos de habitantes en los que muchas veces la problemática es la definición de esas características de habitabilidad, corriendo el riesgo de abordarlas desde puntos de vista generales y estandarizados, que evitan el encuentro con la especificidad de los rasgos locales.

B. Del encargo: El caso en el que se verificaron estas ideas fue el proyecto arquitectónico mencionado y su construcción, principalmente a través de un modo de proyectar considerando las características locales más específicas del caso. Además se propuso como parte de las acciones generadoras de la forma el “acto poético”, que en primera instancia podemos definir como un acto que le aporta a la acción de proyectar, una apertura creativa original, manifestada a través de un juego, que permite descubrir las variables en el contexto, establecer relaciones entre ellas y articularlas. Este aspecto ha sido expuesto en las travesías presentadas como casos experiencias de esta tesis y en este caso se insertó como una fase del proyecto en cuestión.

Tradicionalmente, el acto poético es parte de las acciones de proyectar en Ciudad Abierta, incluso desde su fundación el año 1970, pero en esta oportunidad se le consideró como una fase del ciclo hermenéutico-afectivo en su etapa de precomprensión y que concretamente, contribuye a resolver la necesidad de una infraestructura para las actividades recreativas descritas en puntos anteriores.

HIPÓTESIS DEL ESTUDIO REALIZADO

En la ocupación de la ciudad por parte de sus habitantes, existen factores afectivos que participan de la proyección y configuración de un objeto arquitectónico.

La lectura global del medio por parte del arquitecto, reconoce estos factores y puede incorporarlos como factores cualitativos, junto a los factores cuantitativos y más tangibles que le dan forma a un objeto arquitectónico.

De este modo, el orden espacial presente en aquella espontaneidad e incluso más efímera y leve forma de ocupación de un lugar, puede ser recogida y fijada como orden arquitectónico, haciendo del espacio construido un espacio con identidad, coherente a las manifestaciones espaciales de ocupación local, a las relaciones sociales presentes, y en definitiva, a las singularidades del contexto. Hoy las tecnologías de diseño y edificación, deben orientarse hacia una correcta interpretación del contexto en el cual se insertan y en tal sentido, las dimensiones afectivas posibles de pesquisar en el contexto, al ser incorporadas en la fase de proyecto, pueden generar un objeto arquitectónico contextualizado. Entendamos aquí a las dimensiones afectivas en su sentido amplio, que incluye tanto la experiencia del arquitecto en el contexto como la de los habitantes que forman parte de ese contexto, características que el arquitecto puede reconocer y articular. Desde esta perspectiva, fue posible el desarrollo del proyecto y construcción de las “Calzadas de las Aguas de Ciudad Abierta”.

METODOLOGÍA EMPLEADA.

La metodología utilizada se ordenó en cuatro tipos de acciones principales:

A. Observación y levantamiento de información. En Ciudad Abierta tomando contacto con el acontecer que se desarrolla en aquella extensión, tanto en lo recreativo (ocasional) como en lo cotidiano (vida del lugar), a la que a través de observaciones y seguimiento de las actividades mencionadas y los lugares en que ellas ocurren, fue posible definir tanto cuantitativa como cualitativamente. Junto a esto, observaciones en diferentes lugares de la ciudad de Valparaíso y otros que contribuyeron al caso.

B. Realización de un acto-juego poético, su registro y análisis, característica particular de la forma de proyectar en Ciudad Abierta orientado por la poética del “ha lugar”.

También la realización de reuniones de socialización de lo ocurrido en ese acto, instancia en la que a través del trabajo “en ronda” con profesores, arquitectos y diseñadores de Ciudad Abierta y también con los participantes de las actividades recreativas, fue posible generar el partido arquitectónico del proyecto.

C. El trabajo interdisciplinario con una psicóloga, que a través de focus groups y un estudio psicosocial del caso, indagó en las dimensiones afectivas que los habitantes consultados aportaron, tanto desde el punto de vista espacio-afectivo como socio-afectivo, cuyos resultados fueron recogidos en la fase de proyecto e integrados en la forma arquitectónica que finalmente fue construida.

D. Ordenamiento de las fases del proyecto como ciclo hermenéutico-afectivo, con el propósito de transparentar las variables involucradas en el desarrollo del proyecto y su construcción, identificando las dimensiones afectivas presentes en el caso-experiencia, su relación con las impresiones-afecciones y su incidencia en la forma arquitectónica al constituirse como expresiones-afectaciones sobre el contexto⁹.

9 El punto “D” se incorpora una vez finalizada la obra y ya definidos los términos más específicos de la tesis. Si bien durante la fase de investigación existió un desarrollo que se condice con las propuestas de la tesis, estas alcanzaron su definición una vez que fue posible remirar y analizar los hechos registrados en la bitácora (anexo 1) para así ordenarlos según los planteamientos de la tesis desarrollada.

DESARROLLO HERMENÉUTICO-AFECTIVO DEL PROYECTO Y CONSTRUCCIÓN DE LAS CALZADAS DE LAS AGUAS DE CIUDAD ABIERTA.

I. FASE DE PRECOMPRESIÓN

A. Relación con el contexto existente.

Para encontrarnos con el caso, este debe ser expuesto en la particularidad de ser la proyección y construcción de un lugar al que se conoce de cerca, con el que se tiene una cierta intimidad. Si bien esto podría ser algo poco usual en términos de lo que generalmente es un encargo arquitectónico, que normalmente viene de fuera, de alguien que requiere algo ante lo que un arquitecto responde, en este caso ocurre algo diferente en algunos aspectos, pues el caso se desarrolló en una cercanía que originó una legibilidad del contexto mucho más profunda de lo habitual, además de adquirir por momentos una ubicación ante el caso también más retirada, que permitió observar las variables involucradas tanto desde un punto de vista más propio, como del de los destinatarios, en una suerte de despliegue extremado desde un estado de arquitecto-autor (más bien director o coordinador), hasta otro de arquitecto-habitante, o como diría Bajtín, una mezcla entre el arquitecto que pertenece a la obra y el arquitecto que pertenece a la vida.

Para hablar de esta experiencia, también es importante entenderla contextualizada en la particularidad de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la PUCV y su historia, en este caso relacionada a la conformación de un lugar llamado, como ya se ha mencionado antes, la Ciudad Abierta, en la Quinta Región de Valparaíso, Chile.

Por este motivo, deseo ubicar esta experiencia como parte del hacer de esta Escuela y desde el punto de vista desde el que en ella se estudia, trabaja y vive en torno a la comprensión de la arquitectura desde una visión poética, en parte descrita en algunas de sus características al exponer las dos travesías y sus obras y como se desplegaron en el lugar.

Para alcanzar esa contextualización histórica, los siguientes hechos¹⁰ son fundamentales pues permiten comprender ese contexto físico en el que la obra que se expondrá se ubica y el contexto de habitabilidad por el que nace. Y fundamentalmente, también por el modo de proyectar abierto a lo que el contexto revela. En este caso, exponer ese contexto es relevante para entender las fases del proyecto.

¹⁰ Estos hechos fundacionales junto a los textos fundamentales se encuentran expuestos en www.arquitecturaucv.cl. También existe en el Archivo Histórico José Vial Amstrong de la escuela extenso material patrimonial de la misma conformado por textos originales, fotografías, planos, etc.



Fig 126
Vista aérea de Ciudad Abierta



Fig 127
Acto de las dunas de Ciudad Abierta

Como ya se expuso en la experiencia de las travesías, en 1952 un grupo de arquitectos y artistas generan una propuesta poética en torno a la arquitectura y el arte llamada “Amereida”.

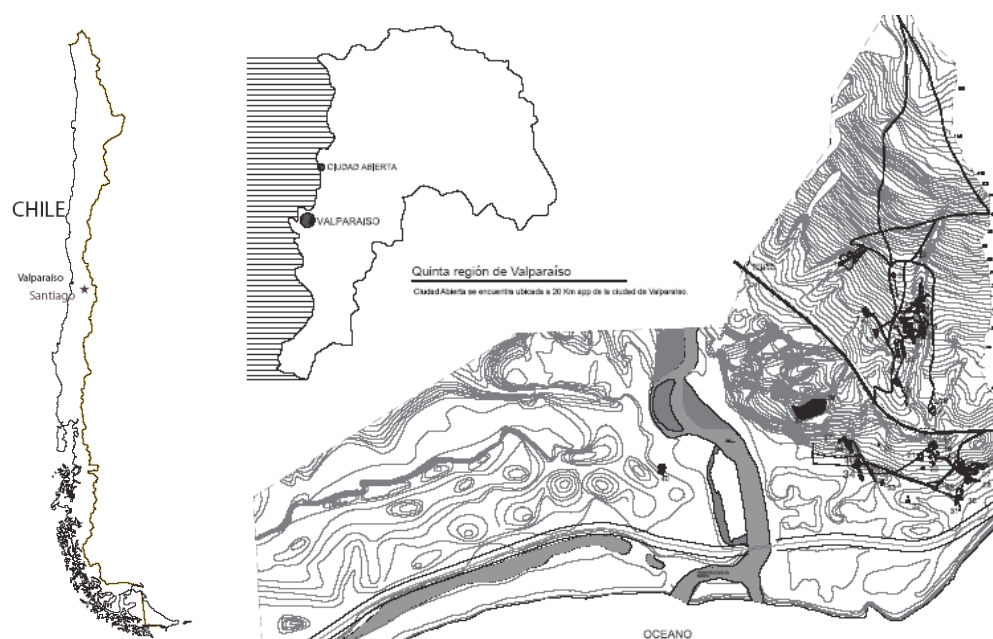


Fig 128-129
Ubicación y emplazamiento de
Ciudad Abierta, V región de
Valparaíso, Chile

Otro hecho importante derivado de ese hecho primero, ocurre el año 1967. Se produce la “Reforma Universitaria”. El movimiento comenzó en esta Escuela, desde donde se expandió a todas las universidades de Chile. Dicho movimiento tuvo un origen poético y por ello se le llamó la “Reoriginación Universitaria”.

Como consecuencia de ese hecho en 1970, el grupo de profesores de la Escuela, haciendo eco de lo acontecido el año 1967, adquieren aproximadamente 300 hectáreas en el litoral al norte del río Aconcagua y fundan allí la Ciudad Abierta, como consecuencia de plantear la necesidad de otorgarle un lugar a todo este pensamiento. “Pensad aquí el sentido del ha-lugar de la poesía”, dijo el poeta Iommi.

Y un lugar para esta visión significaba, en ese momento, un espacio habitable y abierto a las manifestaciones que estas nuevas relaciones traían. Las primeras actividades en este lugar son actos de fundación de los terrenos, de manera de “abrirlos poéticamente”. Se trata de que la poesía hace relucir el sentido del lugar, antes de cualquier cosa dispuesta en el espacio, es jugar en el lugar, con el lugar; entonces todo lo que luego se dispondrá estará iluminado por esa poesía del “ha-lugar”. Y cuando decimos jugar, es eso, juegos en los que la extensión es habitada en esa suerte de desaparición de las leyes de la vida cotidiana, para someterse libremente a las reglas de un juego. Esta característica ya fue definida también en el capítulo en el que se expusieron dos obras de travesía, y entendido así, es claro el hecho de que se trata de una dimensión histórica propia de un modo de entender la extensión y proyectar, y por lo

tanto, también es una variable histórica que debe ser considerada al momento de proyectar el lugar en el que las Calzadas de las Aguas se ubican, y como tal, una variable importante que se considera al momento de sondear el contexto. El acto poético o “phalene” es parte del decurso arquitectónico de Ciudad Abierta desde sus actos de fundación, que también fueron juegos poéticos que definieron la reinterpretación que de esas 300 hectáreas se tenía, para abrirlas poéticamente y para que la arquitectura asumiera esas determinantes.

Las primeras obras de la Ciudad Abierta fueron las Ágoras, el lugar público donde los griegos debatían acerca de la ciudad, un primer lugar habitable, al aire libre, para la palabra común y reunidos colectivamente en torno a eso en común. Porque la Ciudad Abierta se funda en la hospitalidad, y ésta es oír al otro, y se le oye públicamente en las ágoras, se le recibe y se le acoge. Esta condición fue una característica del lugar del restauro, que las Calzadas de las aguas asumieron, pues como todo lugar al aire libre en Ciudad Abierta, el tamaño “agoral” permite ese encuentro colectivo, en torno a la palabra, lugar del que también los estudiantes forman parte, a través de actos y celebraciones que regularmente se llevan a cabo y actividades deportivas como las mencionadas en la presentación del caso. Por lo tanto, este lugar del restauro no solo se trata de la implementación de aguas y baños, sino de una extensión capaz de recibir a muchos y potenciar esos actos de sociabilidad.



Fig 130
Acto colectivo en el Ágora de Tronquoi en el año 1973. Fuente: Archivo Histórico José Vial Armstrong.

Una vez fundadas las primeras ágoras, vino la construcción de las primeras hospederías, que hasta el día de hoy se siguen construyendo, hospederías como habitación del huésped en las que viven muchos de los profesores de la escuela y sus familias. Estas son sus casas, llamadas hospederías desde ese sentido de recibir al huésped.

Fig 131
Dos Hospederías aún en construcción el año 1975. Fuente:
Archivo Histórico José Vial
Amstrong.



Fig 132
Hospedería del Errante





Fig 133
Hospedería de la Entrada



Fig 134
Hospedería de la Alcoba

Estas hospederías son elaboradas en una instancia llamada “ronda”, que reúne a los arquitectos y diseñadores para en conjunto concitar la forma, que va siendo anunciada por los dibujos, las observaciones y los actos y juegos poéticos que a propósito van surgiendo. Hasta el día de hoy cada obra que se desarrolla en Ciudad Abierta, lo hace desde esta realidad, tanto los lugares más públicos, abiertos, al aire libre, como las ágoras, su cementerio, el anfiteatro, la Capilla, o el lugar que motiva este estudio, las Calzadas de las Aguas.

Fig 135
Palacio del Alba

Fig 136
Anfiteatro

Fig 137
Bosque de Cipreses



Fig 138
Torres del Agua

Fig 139
Mesa del Entreacto

Fig 140
Capilla del Cementerio



También sus lugares interiores. Todos lugares que nacen para ser habitados y no como experimentos formales, que luego corran el riesgo de ser abandonados, por ser su propósito la experimentación, y no la vida. Porque en Ciudad Abierta la finalidad es dar cabida y favorecer el florecimiento de los oficios a través de aunar la vida, el trabajo y el estudio. Ahí radica su abertura y si de la concepción del proyecto de un lugar para el restauro en torno a las actividades recreativas de Ciudad Abierta se trata, también esta debía ser asumida en esa conjunción entre la vida del lugar en un cruce con el acto de proyectarlo.

Desde la refundación de esta escuela el año 1952 y hasta hoy, esta ha fundamentado su visión del oficio y la enseñanza en una dinámica creativa de trabajo conjunto entre alumnos y profesores, y también desde su origen, la Ciudad Abierta ha sido un lugar en el que la vida, el trabajo y el estudio, en relación al ejercicio de la arquitectura y el diseño, se han desarrollado en una colaboración directa entre alumnos y profesores a través de obras experimentales, teniendo siempre el “acto de habitar” como su sentido fundamental.

Las “Calzadas de las Aguas”, así como otras obras, son por lo tanto una experiencia colectiva de construcción de un lugar, con la participación directa de sus habitantes, usuarios, y con los rasgos identitarios que se desprenden de la visión planteada por Amereida, Ciudad Abierta, la Escuela de Arquitectura y Diseño de la PUCV y la historia que comparten.

Todo esto es relevante porque no solo se trata de definir el contexto en el que esta obra se desarrolló, sino el contexto en que el arquitecto o equipo de arquitectos se dispone a trabajar, determinando fuertemente la actitud ante ese contexto.

La particularidad radica en que esos habitantes y usuarios son arquitectos, diseñadores y sus estudiantes, que comparten un ideal de lugar, de comunidad, una visión y un modo de conformar ese lugar, además de un modo de trabajar. Es difícil, sino imposible, obviar estas condiciones del lugar, históricas y sociales además de físicas, y como tales fueron entendidas como variables del contexto, que se articularon en las fases propias del proyecto. Es por eso que junto con ir describiendo las características del lugar del proyecto realizado, se mezclan las condiciones bajo las que ese desarrollo transcurrió, pues nuevamente se trata de una experiencia en que se cruzan las percepciones de quién por una parte pertenece al contexto y por otro de quién pertenece al proyecto.

Patricio Cárvanes, arquitecto y habitante de Ciudad Abierta, autor de la tesis “La Ciudad Abierta de Amereida: Arquitectura desde la Hospitalidad”, expresa, citando el libro *Amereida*, que la experiencia de la Ciudad Abierta es el de una arquitectura entendida como “la extensión orientada que da cabida”, pensando la arquitectura para los arquitectos, que simultáneamente la ofician, y como tal, esta se da también simultáneamente en el habitar que se acompaña con el dibujo, la especulación, la intuición, el proyecto y los edificios mismos, en los que transcurre esa experiencia y en la que el total integrador es la obra: Se piensa y habita construyendo.

El arquitecto es un obrador, él sigue la voz poética que dice ahora y la arquitectura levanta aquí, “Ahora y aquí”, lo que en la voz pasa a ser cuerpo tridimensional. Para ello se realizan actos en la Ciudad Abierta, para de este modo, poder estar en medio de las cosas o usos y, a la par en un distanciamiento –distancia justa– a ellas, la que nos permita leerles lo de original que portan. Es que la Arquitectura parte leyendo la marca de los actos que realiza el hombre, así recoge su huella como presente renovadamente. (Cárvanes, 81: 2007).

Esto también ocurre en la obra que se expone aquí, pues se trata de un lugar pensado para la vida recreativa de los estudiantes y proyectada y construida con y para ellos, bajo la orientación de la poética del “ha lugar”: palabra que nombra e invita a hacer; y de la “ronda” de Ciudad Abierta: habitantes arquitectos y diseñadores que ejecutan en consenso lo que esa palabra proclama.

Es por esto que una de las preguntas fundamentales desde las que se abordó esta intervención, está dada por las dimensiones “afectivas” existentes específicamente en este espacio habitado, y de como ellas son variables en el modo de ocupar e identificarse con el lugar. “Afectarse” ante el contexto y “afectar” la extensión, desde lo que el propio habitante manifiesta de una u otra forma y de lo que el arquitecto, en este caso en ronda, percibe.

Entrando con mayor detalle en el acontecer al que este proyecto da cabida, ese se trata de un lugar en el que se desarrolla la actividad deportiva denominada la Cultura del Cuerpo, asignatura a cargo de los profesores de educación Física de la PUCV y que involucra un serie de actividades al aire libre además del deporte.



Fig 141-142-143
Actos poéticos de bienvenida,
juegos y la Cultura del Cuerpo.

El caso se abordó proponiendo una lectura de la extensión que parte por la observación de una naturaleza ocupada levemente, habitada en un acto recreativo al exterior, al aire libre y que orientó el proceso de diseño hacia la proyección de un lugar-patio, que permitiera habitar ese entorno, hoy naturaleza casi sin intervenir, buscando la posibilidad de habitar no solo durante la actividad deportiva, sino también durante los momentos de pasividad, de descanso, de distensión, anteriores y posteriores al juego en los que el agua, el sol y el suelo, son los elementos protagonistas para lograr una gestualidad y postura del “restauro”. Dicho de otro modo, un lugar para el “restauro” en directa relación al encuentro colectivo, en lo común de un sitio y una actividad, rasgos fundamentales y valorados por los participantes de Cultura del Cuerpo.

B. Relación a través del juego y acto poético.

Como ya se ha mencionado, la poética del “ha lugar” manifestada en acto y juego es una de las primeras aproximaciones al contexto de la intervención, tanto en una travesía como en la Ciudad Abierta, siempre con ocasión de una nueva obra, y se realiza de forma paralela al reconocimiento más general del lugar. En este caso esas características descritas en el punto A, se refieren a las dimensiones reconocibles como una “relación con el contexto existente”, y que también podemos considerar como una primera acción dialógica de reconocimiento contextual. Podríamos denominar esta relación a través del juego y acto poético una segunda acción dialógica.

Con esta intención, se convocó a toda la Ciudad Abierta a realizar un acto poético de apertura del proyecto, a través de un juego que nos permitió habitar el lugar y nombrarlo anticipadamente, proponer y descubrir nuevas relaciones en él.



Fig 144-145
Lectura del Tractatus durante el
acto-juego.

Fig 146
Juego de las flechas

El acto se inicia con la lectura de parte del Tractatus de Wittgenstein. Cada participante recibe una hoja blanca, con un breve fragmento del texto, que lee en voz alta a todos. Una vez leídos todos los fragmentos, los poetas leen parte del poema de Amereida, y con eso, invitan a jugar. El juego transcurre en las canchas deportivas de Ciudad abierta, en la vega, antiguo humedal que fue rellenado para implementar las canchas aledañas al lugar, que finalmente es escogido para la construcción de las Calzadas (consecuencia del juego).

El juego consistió en lanzar, por turnos y con un arco, una flecha lo más lejos posible desde un punto inicial en dirección al estero del lugar, a unos 300 metros al norte. Una vez lanzada, todos se reúnen en el punto de caída de la flecha y el autor del lanzamiento proclama a viva voz una frase, a partir de lo que está ocurriendo, de lo contemplado u observado por él en ese momento. A continuación, otro de los participantes toma su turno y lanza otra flecha, y así sucesivamente, hasta que todos han realizado su propio disparo. Cada punto en donde ha caído una flecha es marcado, y tiene su palabra, su nombre, aquel que ha sido proclamado por el autor del disparo. Los poetas registran, otros dibujan, otros conversan de lo que ocurre. Al final del juego, todos han dicho algo y realizado algo. Hemos habitado el lugar y jugado en él y tenemos una experiencia y memoria de lo acontecido, en una interpretación propia y original, y para cada uno la suya. Esa memoria se pone en juego luego a través de una serie de reuniones que van definiendo el decurso del proyecto, junto a otras determinantes necesarias para que este se desarrolle.

A continuación del acto el poeta Manuel Sanfuentes, que lo dirige, expone lo que ha recogido del acto. Entre lo que expresa dice lo siguiente:

Tengo una lectura o medida del acto. Establecí una resultante. De cómo el acto se ejecutó. En la lectura final de lo leído en el acto he incluido el 7 pues es el capítulo que Wittgenstein incluye, el séptimo, pero que no desarrolla como el resto, sino que le deja planteado. En el dice “de lo que no se puede hablar, hay que callar”. Así, este acto también nos muestra de cómo la poesía puede hablar de lo que la filosofía puede callar. La poesía no calla nada. Independientemente de la forma y la figura misma, cada palabra arroja unas premisas. Uno dice algo. La poesía es hecha por todos. En el acto todos

disparamos una flecha y de acuerdo al lugar en que caían las flechas asigné números. La palabra dice algo de los grises, y de oído esas palabras se unían a otras. Y al leerlo, lo escrito que se dijo en el acto, ocurrió que acentuando las palabras se separan por fonemas. Buscando una fonética, no una coherencia. Traslapé las palabras, se montaron unas sobre otras... Ha ocurrido eso con respecto a la poesía por la palabra. Y pasa que quiero llamarle a este lugar Edén, porque no lleva la forma figurada. Es un máximo, lo más. Pero que es la realidad y cada parte tendrá su nombre, pero este jardín de la extensión es un edén...el de las aguas.

A partir de estas palabras y en una primera “interpretación prefigurativa” orientada hacia el proyecto, se asume una primera variable física como elemento fundamental del que este nuevo lugar debe hacerse cargo: las aguas y su lugar, al que el poeta en su máxima posibilidad de nombrar llama edén. Un edén de las aguas, máximo lugar y sus máximas aguas.

Una vez oído lo dicho por el poeta, quienes lo desean, expresan algo que les haya traído el acto y el juego realizado, una impresión surgida de esa experiencia contextual, además de las palabras dichas por el poeta. A continuación se exponen algunas de las afirmaciones realizadas por los asistentes al juego durante la ronda, lo que percibieron y como esas percepciones e impresiones ,que en este primer momento fueron expresadas en forma de palabra, se orientaron luego hacia el proyecto¹¹.

Jorge Sánchez: me he quedado sin ninguna claridad de lo que ocurrió en el acto. Este era un acto de la futura obra. Cada vez que ha habido un acto queda algo, esta vez siento que no ha quedado nada que decir. El juego fue disperso.

Interpretación prefigurativa: Lo difuso y disperso de un trazado que si bien puede responder a un patrón de diseño, de ordenamiento del lugar, fue forzado a una dispersión en la que los usuarios pasan de una condición de dispersión a un deambular que potencia el encuentro en lugares que fomentan la permanencia.

Patricio Cárvanes: este lugar el poeta lo ha nombrado como el jardín de la extensión, del edén. Y en él jugamos al séptimo capítulo del Tractatus de Wittgenstein. Es con el 7. Condensamos todo a una lonja, a una séptima lonja Potente. La séptima del Tractatus que dice que de lo que no se puede hablar hay que callar. El acto nos ha entregado muchas posibilidades.

11 Se exponen aquí algunas de las afirmaciones de los participantes y no en su totalidad. Además se anexa una breve interpretación prefigurativa que orienta las percepciones de cada participantes hacia su incorporación en la fase de proyecto. Estas afirmaciones permitieron definir partidos arquitectónicos que se consideraron al momento de proyectar y que fueron discutidos en las reuniones de trabajo en “ronda”.

Interpretación prefigurativa: El acto le ha traído el 7, nos hacemos cargo de este lugar con la condensación de lo múltiple de los 7 “algos” en lo único de la séptima lonja. Ese número 7 es asumido como una cifra que define un tamaño del lugar. Finalmente se construyeron 3 de las 7 calzadas proyectadas en respuesta a esta interpretación del 7 como “lonja”.

Fabio Cruz: ¿Con que me quedo del juego? Con lo que ha dicho el poeta, con el Edén. Eso místico. Un vacío que nos traerá más cosas. Y me parece bien partir con lo que dice Fernando. Traer el agua primero. Y pensando en los campos de juego. Requieren de este otro lugar, uno para los cuerpos del no juego. Se me ha metido en la cabeza un manojo de veredas, de calzadas que están colocadas allí porque obligan a una transversalidad. Estos cuerpos en esa transversalidad no son los de los usos y costumbres sino otros. Otros son los tensos, y otros unos intermedios. Que obligan.

Interpretación prefigurativa: El acto le ha traído la imagen de unas calzadas. Calzadas del no juego, de la transversalidad al juego. Veredas de una inesperada transversalidad porque vienen del acto que trae lo inesperado de la distensión, de lo no reglado del no juego. Es en esta interpretación del juego por parte de Fabio Cruz el instante en que la imagen de unas “calzadas” y su nombre aparecen por primera vez, incorporándose de inmediato a las variables desarrolladas en el proyecto.

Juan Purcell: El poeta llega al juego con un poema que no quiere cerrar. Nos invita a completarlo. Y segundo, es un poema que hay que seguir oyéndolo. Hay que oírlo constantemente, en una cotemporalidad. No un antes y después.

Interpretación prefigurativa: El acto le ha hecho reparar que en esta ocasión un acto trae una palabra poética a completar siempre, palabra siempre abierta, lo no cerrado. En una co-temporalidad que le trae al espacio una apertura permanente. El lugar finalmente asume este rasgo como lo abierto, el aire libre. No se trata de un recinto para las aguas y baños sino una extensión expuesta, abierta y relacionada con el entorno natural de dunas, viento y vegetación.

Hasta este punto, la fase de precomprensión podemos entenderla como una reinterpretación del contexto existente con sus componentes históricos, sociales y físicos, tal como se les reconoce, sin mayores alteraciones. Pero además el acto y juego poéticos son en sí mismos una forma de habitar el lugar, extremando esas componentes mencionadas, poniéndolas en juego, poniéndose uno mismo junto a otros en juego, ante esas variables y por medio de esa acción no habitual que la poesía del “ha lugar” genera; se desencadenan relaciones no

previstas que inciden en el proyecto. Las “interpretaciones prefigurativas” de los participantes son una evidencia de ello. Un mismo acto y juego, una misma experiencia, alcanza singularidades a partir de las impresiones que en el sujeto deja y lo que expresa es también una singularidad, diferente a la de otros. Se trata entonces de una serie de impresiones-afecciones y las expresiones-afecciones que comienzan a surgir, en este caso en forma de palabra, intuición, gestos y revelaciones que son atendidas e incorporadas por el arquitecto, que también se encuentra en ese acto junto a otros.

Cabe destacar en este sentido de la experiencia contextual, esa particularidad propuesta en Ciudad Abierta como una acción “en ronda” de quienes se reúnen en torno a una nueva obra que se piensa. Godofredo Iommi en la Carta del Errante lo dice de una forma que necesariamente involucra la experiencia con otros, en una suerte de cruce de las impresiones propias y las de otros para alcanzar el “consenso”, al que valora como el origen de la existencia del lugar.

Iommi considera que el fondo de la existencia de Ciudad Abierta se encuentra en algo que esta presente en el orden de la historia humana y sobre todo en la contemporánea, y eso es la “utopía”, la que se relaciona con algo irreal, una ensoñación imposible porque lo que la utopía conlleva en su propia interioridad es el consenso.

¿Que quiere decir utopía? U- topos, el no-lugar que hace lugar. Es un no-lugar que da lugar (...) La palabra misma dicha, conlleva una multiplicidad de omisiones y de alusiones (...) ella propone no alcanzar nunca, como interioridad poética, la palabra definitiva y cerrada, sino que siempre conlleva consigo la palabra abierta, que la palabra se hace y el tiempo propio de hacerse de la palabra no es necesariamente y no debe serlo, el tiempo de la palabra dicha. Una cosa es construir (que puede demorar muchos años) y otra cosa es proferir, promulgar, indicar, señalar la palabra dicha.

Y así, explica Iommi, se fundó la Ciudad Abierta, con la palabra dicha y palabra hecha. Y es una tarea común en la que todos intervienen y opinan. Es una labor común, que apunta a que esa utopía del “ha lugar”, tenga lugar, que se materialice aquello que parece imposible, porque se trata de la contradicción de realizar lo irrealizable; la utopía que es alcanzar “la fraternidad humana, que es en el fondo que el no lugar diera lugar”.

Me parece importante mencionar este aspecto particular de Ciudad Abierta, pues es lo que define el punto de vista desde el cuál se vive, trabaja y estudia en ella, y además porque si bien en una primera mirada esta característica puede resultar más alejada de los aspectos más concretos, en realidad no lo es tanto, pues ese “consenso” es el que determina la forma en que se “hace el

lugar”. De esta manera, se debe asumir esa particularidad como una característica ineludible de esta experiencia contextual de precomprensión de la misma.

Cáraves define esta relación con el acto y juego poético como un “espaciar”, que nos permite dejarnos interpelar por la voz poética que llama al que en contemplación se detiene y la oye. Es lo que el poeta llamó el “volver a no saber”, pero que no es ni una ignorancia ni una ingenuidad, sino un estado del espíritu que se abre creativamente, apartando la necesidad de resolver un problema para encontrarse realmente con el contexto e impresionarse junto a otros. En otras palabras, se trataría de una componente afectiva definida por la impresión poética, radicalizada en la experiencia de proyectar en Ciudad Abierta a través de la relación entre palabra y acción.

Y así, volviendo a este caso en particular, una vez oído y discutido lo que este acto-juego ha aportado a cada uno de los participantes, se decide comenzar el proyecto por sus suelos; constituir el lugar que recibirá los baños y aguas de la cultura del cuerpo, a partir de un grupo de “calzadas” que le den su tamaño mayor.

C. Relación a través del levantamiento de percepciones afectivas.

De forma paralela a las acciones descritas y que determinan gran parte de la impresión poética de la fase de precomprensión, se desarrolló la investigación mencionada en la presentación del caso, cuyo objetivo general fue conocer e integrar las dimensiones afectivas del conjunto de personas que participan de la “Cultura del Cuerpo”.

Los objetivos más específicos fueron describir el contexto socio cultural en el cual se desarrolla esta actividad, nombrar, analizar y explicar las dimensiones afectivas implícitas y explícitas del conjunto de personas desde un punto de vista psicosocial. Además generar un espacio de discusión y análisis de los datos encontrados con el equipo de arquitectos a cargo del proyecto.

La metodología aplicada consistió en dinámicas participativas de tipo cualicuantitativo y de técnicas como observación participante, dos focus group con un total de 21 participantes, encuesta y cuestionario y entrevistas en profundidad diseñadas por la psicóloga Carolina Naranjo y el arquitecto a cargo del proyecto y autor de esta tesis.

Para descubrir estas características, conformadas por las percepciones del grupo al que se invita a participar, a través de la metodología de análisis psicosocial se pudo lograr una proximidad con las variables del acto de habitar propias de la actividad analizada, una intimidad que surge también como una interpretación refigurativa de los actividades existentes y a las que se les quiere dar un nuevo lugar, recurriendo a las memorias de las experiencias de los

sujetos consultados, revelando dimensiones afectivas que alcanzaban no solo aspectos relacionados específicamente al caso sino que además involucraban relaciones con otros ámbitos de las experiencias de cada sujeto, lo que abrió el contexto a una lectura más profunda, pues lo revelado fueron variables que el usuario posee en su “interioridad”. Estamos hablando aquí de la componente histórico-social de la fase de precomprensión.

Este aspecto surge como una forma de interacción con el contexto que provoca que, así como en el juego y acto poéticos surja lo inesperado, en este caso “lo extraño” se manifieste como algo existente desde antes pero que hasta ese instante no es evidente.

A continuación se expone una síntesis de los resultados del estudio psicosocial de la Cultura del Cuerpo, que podemos considerar como una **tercera acción dialógica** con el contexto a intervenir¹².

Durante los focus group realizados se grabaron audios de las opiniones de los sujetos consultados, información que fue transcrita íntegramente y contenida en el anexo 1.

Algunas de esas afirmaciones se reproducen a continuación:

“Yo creo que más que el deporte, lo más importante es el juego, sí. (...) “cuando alguien hace deporte no necesariamente se divierte, pero cuando alguien juega siempre se divierte. Incluso ellos lo nombran así, siempre lo nombran cuando hacen sus actos poéticos antes como la instancia del juego. El poder tener un tiempo que va más allá de un tiempo perdido es como tener un tiempo, una gran posibilidad que tenemos de poder desligarnos del oficio, al juego, como un además que es grato.”

“Yo creo que es como el momento de estar junto a toda la escuela, a los compañeros, pero fuera de taller, fuera de cómo una instancia de estudio...”

“Yo creo que es más fácil acercarse a alguien que uno no conoce a través del cuerpo y luego de una conversación. De repente jugamos y no sé po, ahora tómense de las manos, hagan parejas de a dos y de a cuatro, parejas de a dos no (carcajadas)... y de repente la persona que está al lado no es tu amigo, es una persona que nunca hay conversao. A mí me tocó con los de primero ahora armar el grupo y... así se conocen, ni siquiera saben los nombres, pero ya se da el saludo.

¹² En el Anexo 1 se encuentra expuesto en su totalidad el informe del estudio psicosocial realizado. En él están transcritas íntegramente y sin alteraciones las afirmaciones realizadas por los sujetos consultados y que fueron analizadas para generar las definiciones y categorización de la información levantada. También es posible encontrar expresadas percepciones muy precisas e íntimas de lo que para los participantes significa la Cultura del Cuerpo tanto desde el punto de vista espacial como social. Una particularidad de este caso que extrema las definiciones es el hecho de que todos son estudiantes de arquitectura o diseño, lo que en ningún caso invalida la intención del estudio, sino que por el contrario lo hace más complejo y rico en las variables que surgen de las percepciones manifestadas.

“El saludo acá es como que trae esa dimensión de encuentro en él... por ejemplo tú siempre pasas y yo te saludo así, pero de pronto empiezas a conocer caras y te las encuentras por ahí, dentro de la misma escuela, yo creo que este es el caso que te da esa posibilidad.”

“Esto es súper espacial, ahora que lo pienso, es una explanada donde están todos equivalentes, donde están todos parados a la misma altura, no hay exteriores no hay nada. Acá por ejemplo en la escuela está uno delante de toda la escuela, ante todos los talleres, pero está cada uno en su sala, hay otros distinguos que no es menor, como mirar por a ventana, pero allá, en Ciudad Abierta como no hay un interior, están todos bajo el mismo cielo, sobre el mismo suelo, la presentación... es distinta.”

“Estaba pensando en eso del juego, como que confianza, porque en un caso, estaba jugando a la pelota y se me acerca un alumno de primero y me dice: oye tú soy de Rancagua de tal colegio? Y me di cuenta que era de mi mismo colegio, entonces yo creo que acá eso no lo hubiese dicho nunca, en cambio, estábamos jugando a la pelota y se acerca y me dice que me había visto. Entonces yo creo que a partir de ese momento, hubo... aunque ahora igual, pero no creo que lo hubiera hecho acá en la escuela eso como de acercarse.”

“No, lo que iba a decir del lugar, que la arena, el pasto, la playa, pero eso también crea relaciones entre las personas, tirarse en la arena por ejemplo y mirar pa arriba, ay! Lo encontré súper raro (risas). No pero a nosotros también nos hacen subir a la duna y que agarra una zapatilla y la tire lejos (risas). Entonces igual el lugar te da otro gusto a las personas... Estar dispuesto a quedar lleno de arena.”

“O quizás por manejar un poco el tema del agua, por ejemplo, uno de repente va a las celdas y saca la manguera y toma agua de ahí entonces queda como, no es algo formal, está detrás de las cocinas o va a la sala de música y ahí hay una llave y está como escondida y que como meter la botella, entonces no está como formalizado el asunto del agua.”

“No está como pensado el agua, que le falta más altura al agua.”

“No es como real, o sea uno llega, saca la manguera y saca agua de ahí, entonces, no es como algo que esté como conformado.”

“No hay como espacio pal agua. Uno va a sacar de las partes que uno conoce donde hay, como él dice, en las celdas afuera hay como una llave donde hay por ejemplo un lavadero, o en la cocina tiene que haber agua, pero no hay un lugar del agua por ejemplo.”

“Lo que pasa es que es necesario tener una forma pa ir a tomar agua. Pero lo que pasa es que podís tirar una manguera en cualquier lado y la gente va a tomar agua igual porque tiene sed y no le queda otra.”

“Un lugar pa sentarse de repente falta. Cuando uno está frente a la sala de música. O sea de repente igual falta un lugar pa sentarse, cuando está todos así...”

“Algún lugar pa dejar las mochilas porque si el pasto está mojado hay que colgarlas de los árboles.”

“Si van a hacer algo tendría que ser algo donde ir a comer que algo donde te den comida, porque si vana a hacer un casino como que perdería la esencia.”

“Yo cuando voy a tomar agua y le digo a alguien que me acompañe es porque el trayecto es tan largo, que me da lata ir, te juro, es como que digo, ay! Entonces me voy copuchando con alguien o hablando con alguien y eso me anima.”

Estas afirmaciones son solo algunas de las percepciones que fue posible descubrir. El total de ellas, obtenidas en dos focus groups con diferentes participantes y de diferentes niveles, se ordenaron bajo las siguientes categorías.

El primer focus group permite levantar las siguientes definiciones afectivas:

- DEFINICIÓN DESDE LOS ALUMNOS DEL RAMO DE CULTURA DEL CUERPO.

1. Por una parte se define como una pausa dentro de la semana de trabajo
2. De carácter obligatorio en cuanto a su asistencia, pero voluntario en relación a las actividades.
3. Un espacio de juego que se distingue de hacer deporte, de las actividades académicas y que cuenta con sus propias reglas.
4. Como todo juego existen tramposos, pero implícitamente no se permite que la gente no participe en o del juego.
5. Una forma de comunicación distinta con los pares

- SIGNIFICADOS EXPLÍCITOS E IMPLÍCITOS DEL ESTUDIANTE CON RESPECTO AL RAMO DE CULTURA DEL CUERPO

1. Un instante de sana recreación con la totalidad de la escuela
2. Volver a la simpleza de la infancia a través del juego
3. Reencuentro con los amigos
4. Se abre la oportunidad de crear nuevos lazos
5. El cuerpo como expresión del lenguaje no verbal
6. Conocerse a través del lenguaje no verbal permite que los lazos se afiancen
7. Una comunidad encuentra su figura común dentro del contexto de Cultura del Cuerpo al ser un espacio homogéneo que alberga la totalidad.

8. El clima imperante es de alta confianza y se distingue del clima habitual de la escuela.
 9. El carácter semanal del ramo de Cultura del Cuerpo provoca que se integre dentro de la rutina del estudiante, pero al mismo tiempo es considerado como un evento único y particular.
 10. Cultura del cuerpo cubre las necesidades de pertenencia de la comunidad en estudio.
 11. Cultura del Cuerpo como conformador de Identidad de la comunidad en estudio
 12. Existen elementos específicos conformadores de Identidad como las características que se manifiestan en cuanto a:
 - La relación profesor -alumno se potencia.
 - La integración del oficio a la vida como conformador de sentido es parte de la internalización del discurso formativo de la escuela y es adoptado y descubierto por los alumnos en esta instancia de Cultura del Cuerpo.
 - Los códigos y lenguaje propios del cuerpo junto a otros
 - Un sentido de diferenciación con otros grupos sociales a partir del lenguaje.
 - Cultura del Cuerpo genera una actitud positiva y de integración con uno mismo y su propio cuerpo.
 - Cultura del Cuerpo provoca una relación y contacto especial con el lugar y sus propias características, es decir, con la naturaleza y al mismo tiempo se generan manifestaciones de apego con ella.
-
- NECESIDADES COLECTIVAS
1. Al momento del cierre de Cultura del Cuerpo se produce un reencuentro entre la comunidad que permite un intercambio socio-afectivo con los pares y al mismo tiempo afianzar lazos con los amigos.
 2. El agua se explicita como una de las necesidades colectivas en términos de su formalización. Si bien existe el recurso, se necesita mejorar las formas de acceder a ella.
 3. Conseguir agua cuando se necesita, es apartarse de la instancia placentera que provoca el acercamiento con los pares, el juego y el ejercicio físico.
 4. La necesidad de abastecerse de agua genera un acercamiento con Ciudad Abierta que es aceptada, compartida y esperada por los alumnos.
 5. Dar lugar al momento del cierre de la actividad en torno al patio de la Sala de Música.

- EL ACTO POÉTICO COMO FASE INICIAL DE LA JORNADA¹³

1. Definición desde los alumnos del Acto Poético.
2. Existe una relación del Acto Poético con la percepción de totalidad de la escuela en términos cuantitativos

El segundo focus group permite levantar las siguientes definiciones afectivas:

- DEFINICIÓN DESDE LOS ALUMNOS DEL RAMO DE CULTURA DEL CUERPO

1. Una manera de promover y practicar el autocuidado
2. Una instancia para crear nuevos lazos
3. Una manera distinta de pensar, de relacionarse con el lugar, las personas y el propio cuerpo.
4. Es otra forma de comunicación, una comunicación no verbal.
5. Los alumnos distinguen entre culto al cuerpo y cultura del cuerpo, refiriéndose al culto como desarrollar una actividad deportiva en forma individual y focalizada en logros personales y corporales, distinto al concepto de cultura que engloba a una comunidad unida en torno a compartir experiencias y hechos particulares que la caracterizan.
6. Cultura del Cuerpo se visualiza más como un espacio de juego que una instancia deportiva.
7. Es un espacio de juego generador de confianza.

- SIGNIFICADOS EXPLÍCITOS E IMPLÍCITOS DEL ESTUDIANTE CON RESPECTO AL RAMO DE CULTURA DEL CUERPO

1. Los alumnos se refieren a Cultura del Cuerpo como un espacio que caracteriza la forma de hacer las cosas dentro de la Escuela y que se distingue profundamente de sus experiencias escolares. En el discurso, siempre existe la comparación con el colegio.
2. Al pensar en Cultura del Cuerpo aparecen los sentimientos de pertenencia y el sentido de identidad de los alumnos dentro de la Escuela.
3. Aparece la internalización de la relación vida-trabajo-estudio.
4. Se distinguen distintos tipos de relaciones
 - Relaciones amistosas
 - Relación profesor-alumno
 - Relación con el lugar

¹³ Cada jornada de Cultura del Cuerpo se inicia con una bienvenida de la Ciudad Abierta a todos los asistentes y es dirigida por los poetas, momento en el que se proclama la palabra poética a través de una lectura a viva voz.

• NECESIDADES COLECTIVAS

Agua, baños, lugares para sentarse y comer (al aire libre), lugar para apoyar las mochilas cuando se va al agua.

A continuación las definiciones obtenidas son ordenadas en definiciones socio-afectivas y espacio-afectivas.

• DEFINICIONES SOCIO-AFECTIVAS

1. Un instante de sana recreación con la totalidad de la escuela
2. Volver a la simpleza de la infancia a través del juego
3. Reencuentro con los amigos
4. Se abre la oportunidad de crear nuevos lazos
5. Conocerse a través del lenguaje no verbal permite que los lazos se afiancen
6. Un tiempo y espacio homogéneo que alberga la totalidad
7. Cultura del cuerpo cubre las necesidades de pertenencia de la comunidad en estudio
8. Cultura del Cuerpo como conformador de Identidad de la comunidad en estudio
9. La integración del oficio a la vida como conformador de sentido
10. Encuentro entre la comunidad que permite un intercambio socio-afectivo.
11. El agua es parte de los juegos. Se va al agua acompañado. Se sociabiliza en torno a ella.
12. Espacio de juego generador de confianza

Fig 147
Tabla definiciones socio-afectivas

• DEFINICIONES ESPACIO-AFECTIVAS

1. El agua se explicita como una de las necesidades colectivas en términos de su formalización. Si bien existe el recurso, se necesita mejorar las formas de acceder a ella. Un lugar.
2. Conseguir agua cuando se necesita, es apartarse de la instancia placentera que provoca el acercamiento con los pares, el juego y el ejercicio físico.
3. La necesidad de abastecerse de agua genera un acercamiento con Ciudad Abierta que es aceptada, compartida y esperada.
4. Se requiere un lugar al momento del cierre de la actividad en torno al patio de la Sala de Música (lugar de reunión y actividades culturales de Ciudad Abierta).
5. El lugar es una totalidad entre el juego, los baños, el agua, la comunidad.
6. El agua es parte de los juegos. Se va al agua acompañado. Se sociabiliza en torno a ella.

Fig 148
Tabla definiciones espacio-afectivas

D. Relación a partir de la fase de observación e integración de fases anteriores (relaciones A, B, y C).

La fase de proyecto se desarrolló recogiendo y considerando lo que la ronda de Ciudad Abierta y el acto van aportando, y cruzando estas dimensiones con los aspectos programáticos, arquitectónicos y técnicos que requiere el encargo para ser proyectado. Las definiciones socio-afectivas y espacio-afectivas determinan las particularidades de cada elemento que compone la intervención y se integran las definiciones que la impresión poética ha dejado (acto poético, juego poético y reflexión en ronda). Los croquis y observaciones, que en su mayoría se encuentran expuestos en el anexo 1, dan cuenta de esa etapa de búsqueda de las definiciones más espaciales y formales del caso, a partir de salidas a la ciudad y sondeo en las que el propio arquitecto se pone en juego. Esas observaciones en el anexo 1 se presentan en un orden más cronológico que analítico, y por eso lo que se expone aquí es una integración de las aportaciones de esas observaciones en la fase de precomprensión, en la que la propia formulación de esas definiciones es también una fase de precomprensión.

Se trata entonces de un desarrollo que las integra durante la etapa de análisis de la información levantada durante todo el proceso a partir de un “diagrama de relaciones afectivo-arquitectónicas” y las definiciones específicas del caso.

Cada categoría o definición arquitectónico-afectiva, representada por cada circunferencia en torno a una circunferencia central que representa el propósito general del encargo que se denominó “restauro”, se encuentra expuesto a continuación con el nombre de la categoría, junto a un diagrama esquemático que indica su ubicación en el mismo. Además se acompaña la categoría con un croquis y su observación fundamental, junto a una definición que explicita el sentido que adquirió en el proyecto.

DIAGRAMA AFECTIVO-ARQUITECTÓNICO

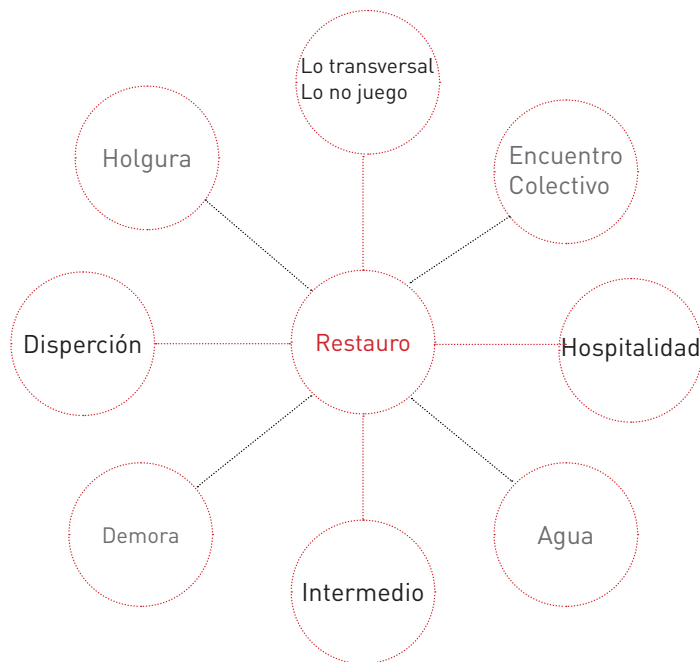


Fig 149
Diagrama de relaciones afectivo-arquitectónicas que grafica las variables físicas observadas en el lugar del proyecto y situaciones referenciales. Además se incorporan las variables percibidas y registradas como consecuencia del acto-juego poético e informe psicosocial. Se detectaron coincidencias en algunas de los aspectos definidos en el diagrama y que permitieron cuantificar con mayor precisión las formas y tamaños de los elementos que configuran el lugar proyectado.

• LO COLECTIVO DENTRO DE LO RECREATIVO

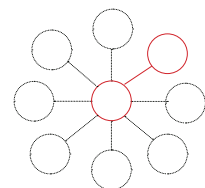


Fig 150
Observación: En la extensión la masa primero aparece como un largo. Es la ropa en el suelo la que hace esplender la transversalidad.

El recrearse esta más cerca del juego que del deporte, porque el juego tiene reglas más flexibles que el deporte. Una de estas flexibilidades radica en que a cultura del cuerpo se asiste para encontrarse con otros más que a perfeccionarse en un deporte. La actividad de Cultura del Cuerpo se da en una totalidad de escuela, presenciando y participando del juego. Como formalización del ámbito colectivo, el encuentro con personas de otros talleres y carreras. Todos tienen un quehacer común, que es el hacer deporte. Esta indefinición es

lo que construye lo colectivo, donde se esta en compañía de toda la comunidad. Decimos comunidad porque la escuela se reúne en torno a una actividad en común, el deporte.

- HOSPITALIDAD EN CIUDAD ABIERTA

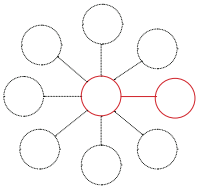


Fig 151
Observación: Dos flancos se reúnan para su posterior dispersión



Ir a cultura del cuerpo todos los miércoles trae una distinción a la semana. Hay un alto obligado del taller, una instancia diferente del ámbito académico, donde se disuelven los talleres y empieza un régimen de equipo. Para los alumnos de primer año es oportunidad de conocer de la intimidad de la escuela, sobre el modo de los actos poéticos que abren el día al hacer deporte juntos. La ropa usada en este día es diferente de la ropa de facultad, los gestos son otros. Se esta con los amigos corriendo, saltando, no solo sentado en una cafetería o en un patio. Esto es distinto porque todos están a la vista de todos y están con quienes quieren estar. Luego es en este tipo de compañía que se comparte el agua, el alimento, el lugar y el juego, se es hospitalario con el otro. Ciudad abierta es hospitalaria porque no deja nada fuera de lugar, no es excluyente. Para quien desea un relajo mayor al esfuerzo físico hay lugar para los disidentes, los perímetros bajo los árboles o junto las mochilas.

• ESPACIOS INTERMEDIOS DE PERMANENCIA

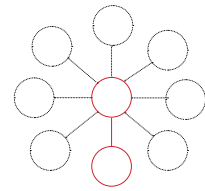


Fig 152
Condición de esquina, se puede doblar y penetrar en el paisaje. La duna es acotada por el follaje. La pendiente hace asomarse los baños.

El entre fases. Construir en espacios conectores, entre dos destinos es considerarlo como un espacio mixto. La situación del terreno ofrece construir una ventana visual libre de verticales, de modo de garantizar la comprensión del largo desde la sala de música al estero existente al final de la franja de terreno donde se ubican las canchas. Esta vastedad es interrumpida por las verticales pasajeras de la llegada de gente a cultura del cuerpo, son verticales que vienen a completar el suelo. La interfase tiene un distingo en el modo de recorrerla. Aparece un suelo intermedio, entre tierra y pasto, un traspaso desde lo duro del primero a lo blando del segundo. Aquí hay un cambio de cadencia al caminar, el cuerpo se demora en cada paso. Junto al pie se abalanzan los hombros. La cadencia es irregular. Esta irregularidad corresponde a la arena y es ella la que extiende la llegada. Se puede permanecer en el marco de una puerta porque el patio sale al exterior. Por ello es que el suelo de las calzadas recibe este cambio de cadencia.

- LA DEMORA COMO COHESIONADORA DEL GRUPO

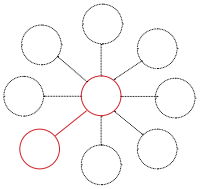


Fig 153
Observación: La espesura de la masa de gente en movimiento es un desprendimiento de los perfiles erguidos de los árboles



Tiene que ver con la distensión al realizar una actividad. Se valida el quedar a medio camino, ya que el destino esta indefinido, aparecen detenciones intermedias. La convivencia se extiende hacia los espacios de transito. El camino menos directo. Digamos que las distintas fases de la cultura del cuerpo ocurren sin aviso. El pasar lista de asistencia al curso a un costado de los baños responde a que la gente se reúne a esperar el baño. No se queda a medio camino, sino que construye esa distancia. Y esa distancia tiene espacialidad de antesala. Hay personas que se recuestan a tomar sol, así esperan el baño y se apuntan en la lista. Pero siempre en grupo. La demora es en grupo, los talleres vuelven a aparecer. Se conectan nuevamente los encargos, lo que se va a hacer de almuerzo en la casa, las reuniones que se organizan, se vuelve a la cotidianidad y lo doméstico.

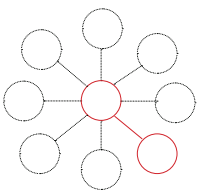


Fig 154
Observación: Una característica que del agua se rescata es la de la estela. Al escurrir, un velo acusa cualquier imperfección o sobresalto en la superficie que envuelve. Luego este sobresalto se transforma en luminosidad aislada del resto del caudal

- EL AGUA GENERADORA DEL RODEAR



El agua es la razón por la cual se congrega la gente en torno a un baño. De ella se puede decir que restaura la condición física del cuerpo, siendo una

necesidad que rehidrata el organismo. El agua se ofrece de dos maneras: Un agua rehidratante y un agua reaplomadora, las dos con condiciones de restauración. La primera está situada dentro del ámbito colectivo de la intemperie o la semitemperie, resolviendo la sensación de sed. La segunda esta enmarcada en lo ensimismado de un recinto, otorgando al individuo además del restauro funcional un restauro estético propio de un baño, recuperando el aplomo corporal inicial. La gente de alrededor tiene un contacto indirecto con la persona que ocupa el baño existente en la sala de música y las celdas. La envolvente entonces es un velo que construye sus “resaltos” lateralmente, traslapando aleatoriamente un paño superior a otro inferior. Luego la luminosidad aparece en las ventanas oblicuas, fijan la luminosidad del resalto. Las aberturas no son frontales para que los vanos sean solo luz, fijan la luz diáfana. Este espesor recoge y atrapa la luz. Interioriza esta luz y le otorga una calidad de estanco, una detención dentro de su movimiento.

- CONDICIÓN DE DIAFANIDAD Y TRANSPARENCIA

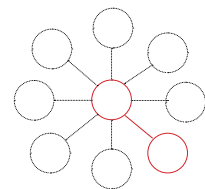
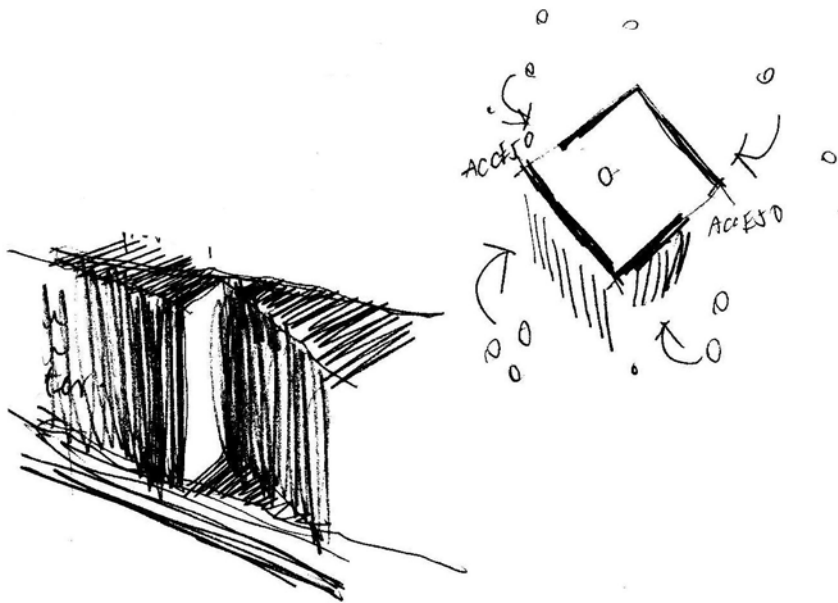


Fig 155
Observación: Aberturas en la envolvente del baño que posibilitan la entrada de luz y a la vez obstaculizan mirar hacia adentro del baño.

Mientras se permanece en las canchas deportivas se esta envuelto en lo vasto de las dunas y los árboles. Su vastedad es una situación espacial constante en Ritoque. Luego, acceder a un interior debería ser consecuente con su entorno, despojando paulatinamente al habitante de dicha vastedad. Entonces este interior del baño debe considerar tanto lo vasto del entorno como lo ensimismado que conlleva el ir al baño. Se piensa entonces en un interior comunicado

diafanamente con el exterior. Una luz diáfana construye la demora en espacios estancos. Se piensa como una abertura en la envolvente que otorga la luz de la no-locación, que tiene que ver con un recogimiento, pero un recogimiento diáfano. Lo diáfano es con una luz sin locación.

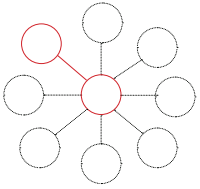


Fig 156
Observación: La gran vastedad hace que los participantes de la actividad formen agrupaciones. Se define una proximidad mayor.

- DENTRO DE LO DISPERSO SE DISTINGUE LA HOLGURA



El modo de congregarse para hacer deporte es a través de sub-grupos conformados por dos equipos de alumnos de la escuela. Los alumnos juegan dentro de las canchas, se juntan, disputan un balón. Las mochilas en el suelo densifican más el conjunto. Sin embargo, por la manera de relacionarse entre los alumnos, un tercer grupo, los que esperan a un costado de la cancha no son solo espectadores. Son parte del juego, están en un mismo horizonte que los jugadores, comparten esta gran vastedad que es la vega. Esta completitud entre jugadores y espectadores construye la distensión en el ambiente. Luego, aparece la holgura. Las personas que no practican deporte también se están recreando, participan del juego, animan y comentan lo que ocurre en la cancha. Pero no están en un estadio, sino en la vega, una gran explanada que los deja en una posición más comprometida con el juego, alternando entre jugadores y espectadores a medida que se resuelven los partidos. Esta alternancia deja a la comunidad como un elemento disperso y holgado al mismo tiempo. Disperso en las canchas y holgado en la relación entre la cancha y los espectadores.

De esta manera fueron nombradas 8 diferentes categorías que se dispusieron en 8 líneas afectivo-arquitectónicas en las que las definiciones socio-afectivas y espacios-afectivas se relacionaron en torno a una dimensión que las vinculó denominada el “restauro colectivo”, entendido este como una componente del acto de habitar específico del contexto a intervenir, que por una parte requiere de una gestualidad y por otra de un lugar que exalta esas relaciones. Es decir, una relación en la que el acto de habitar que se anticipa a la forma surge

de la articulación de las variables orientadas por el “arquitecto” (ronda de arquitectos y diseñadores coordinados por un equipo responsable del proyecto). Esas variables, en los términos tratados en este estudio, nacen de la confrontación y cruce de las propias experiencias del arquitecto y las de otros, de la que es posible obtener una serie de definiciones afectivas pero que en principio son impresiones que el habitante expresa a través de gestos y palabras. De esta forma sus memorias, percepciones e interpretaciones del lugar y su historia se tornan materia arquitectónica.

En este caso, reconocer y reinterpretar una relación con el contexto existente conformado principalmente por Ciudad Abierta como lugar y Cultura del Cuerpo como acción; reinterpretar nuevamente ese contexto a través de una relación propuesta mediante el juego y acto poético que revelan un presente original e inesperado, que es el acontecer del mismo juego; establecer una relación a través de la puesta en valor de las percepciones afectivas de los habitantes, las que permiten acceder a la intimidad socio-física del caso (estudio psicosocial); “observar arquitectónicamente” de forma transversal en cada fase el propio contexto y otros en los que se pueden descubrir relaciones que nutren el proceso creativo además de la integración de todas las fases anteriores en un tiempo de precomprensión global, no solo significó poner en valor aquellas definiciones afectivas del otro y lo otro, de lo propio y lo extraño, sino que significó además ponerse en juego como arquitecto, en una relación concreta entre arquitecto, lugar y habitante a través de la experiencia del proyecto. Esa es la manifestación física, social y temporal de aquella serie de impresiones-afecciones del arquitecto y las expresiones-afectaciones que de esa serie de acciones y reacciones surge y que definen el acto de proyectar.

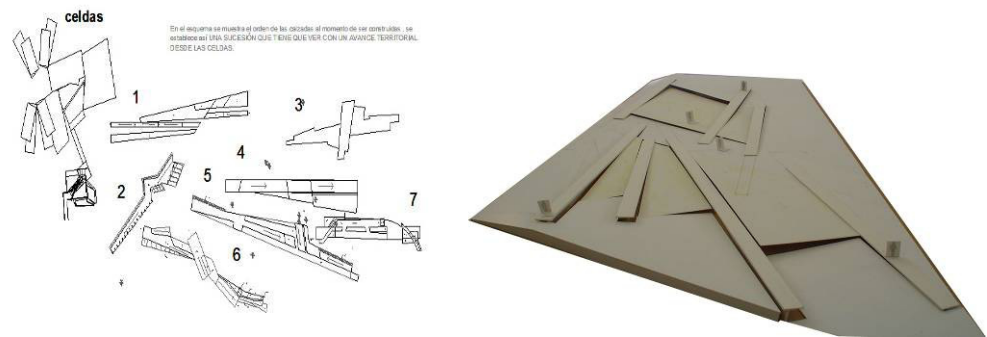
II. FASE DE PREFIGURACIÓN.

Las Calzadas de las Aguas de Ciudad Abierta.

A partir de la fase de precomprensión y cruce de las variables involucradas surgen las definiciones más específicas que definen la forma.

Concretamente el proyecto consiste en 3 calzadas (de las 7 iniciales) que definen un tamaño máximo del lugar, conquistando el suelo, para luego integrar las aguas entre estas calzadas, con 2 baños y 4 bebederos. Entre ellas, paños de la duna existente y vegetación de lugar conformada por docas, coirón, amófilos y arbustos bajos siguen existiendo como una integración entre lo artificial y lo propio del lugar, pues las calzadas prefiguradas se proponen como unos suelos que reciben el agua y los cuerpos tensos del deporte y los distendidos del restauro como una multitud que deambula entre la naturaleza.

Esta fase prefigurativa sigue su curso en un constante acontecer del trabajo en “ronda”, tiempo en el que la reinterpretación de grupo de arquitectos y diseñadores y los estudiantes participantes ponen en juego esas experiencias descubiertas y las propias desde su memoria y lo presente. Se va al lugar, se realizan modelos, se dibuja, una y otra vez, pero siempre poniendo en juego las experiencias registradas y las definiciones afectivas generadas. Son ellas las que dan cuenta del sentido del lugar a partir de lo que en él acontece y que revelan lo que el lugar ha sido, es y puede ser en un constante diálogo entre impresiones y expresiones que en la fase prefigurativa surgen formalizadas en los lenguajes propios de un proyecto. La fase de configuración se desarrolló también con la participación de estudiantes acompañados por 2 albañiles especialistas, en diferentes instantes y con diferentes grupos. De esta fase solo quisiera mencionar que si bien no se trata de una obra de gran tamaño y complejidad técnica, el tiempo de ejecución, de alrededor de 2 años, se debió a que se trata de una obra que además de proveer una infraestructura necesaria para el desarrollo de las actividades mencionadas, ella es también una experiencia docente, en la que los tiempos de la construcción son alternados con tiempos de estudio, reflexión y proyección, teniendo siempre presente el fundamento del proyecto y la esencia del lugar. El anexo 1 da cuenta de gran parte de ese decurso.



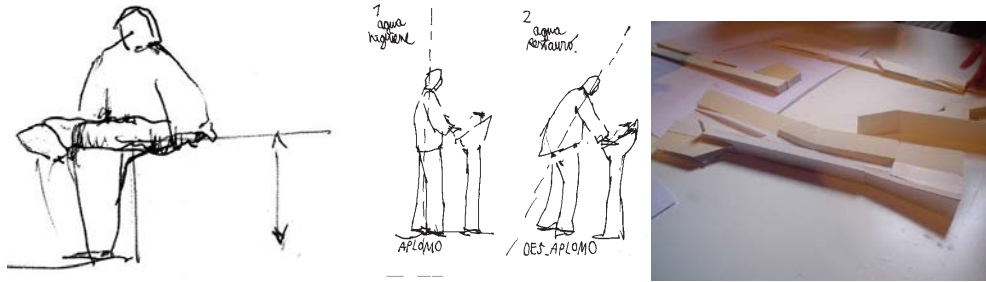


Fig 157-158
Parte de los dibujos y maquetas de estudio de las calzadas realizadas por los estudiantes del taller de obras.

Las Calzadas de las Aguas, como se puede desprender de lo ya expuesto, es un lugar para circular y permanecer, en el que paulatinamente van surgiendo detenciones como sitaliales, bebederos y los baños. Es la vertical la que configura la posibilidad de permanecer y la horizontal la que conquista la extensión. Entre ambas se conforma este lugar del “restauro” para la Cultura del Cuerpo en el que lo fundamental es el vínculo entre los elementos que definen el uso del lugar como aguas y sitios de restauro (asientos, sitaliales, pavimentos libres de arena, miradores y zonas de resguardo) con la naturaleza y por sobre todo, la proximidad entre los habitantes, pues es esa intimidad en torno a los elementos existentes la que definen la identidad del acto recreativo en una sociabilidad lúdica que completa el acto recreativo en sus variables más afectivas.

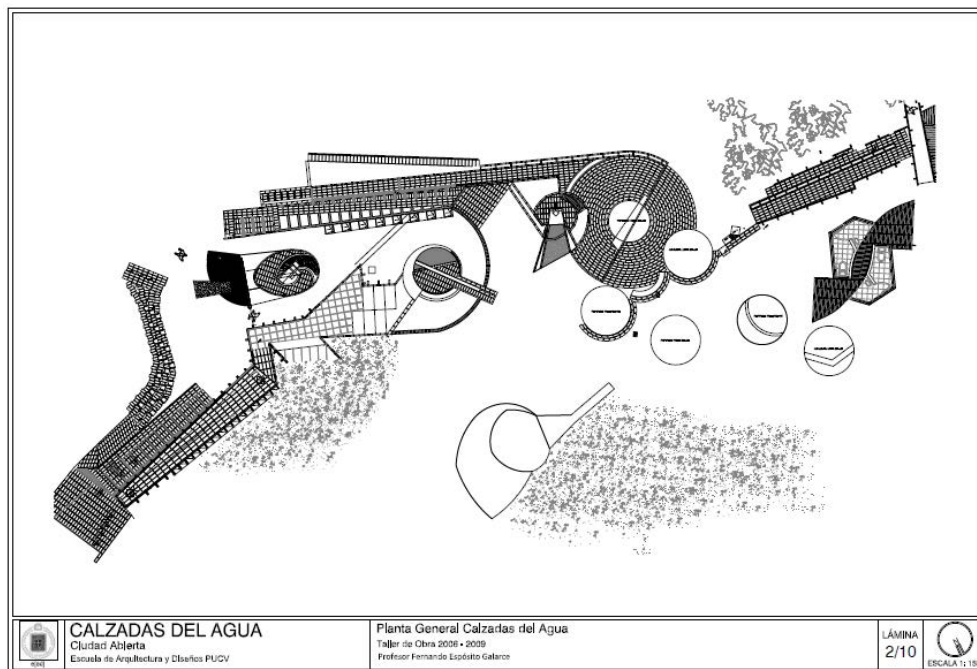


Fig 159
Planta general de las calzadas de las aguas



Fig 160 a 165
Vistas de las calzadas de las Aguas, sus bebederos, sitios y pavimentos en relación al entorno

Los Bebederos¹⁴

Los bebederos son un conjunto de verticales que proveen el agua y que arquitectónicamente le otorgan una altura a las calzadas, similar a aquel que le incorporan los propios habitantes al utilizarlas. Es el tamaño de la “presencia”. El tamaño de un cuerpo social que habita el lugar. Concretamente, cada bebedero no cobra dicho tamaño vertical autónomamente, sino en su uso, en la relación con los usuarios, en esa densidad. Es el agua y el gesto de quien accede a ella el protagonista, y no la forma por si misma, sino aquella voluptuosidad que aparece entre cuerpo y agua. Como una forma de encontrar estas relaciones entre agua, cuerpo, uso, gesto y tamaño, se realizaron experimentos prácticos con materiales leves, las que entendidas como experiencias entre habitante y contexto a través de estos elementos que proveían agua, se observaron durante semanas para aportar mayor definición a las formas finales.

¹⁴ El fundamento y explicación de cada uno de los bebederos y también de los diferentes elementos que componen la obra que se describe corresponden a las propuestas que se desarrollaron en conjunto con los estudiantes que participaron del diseño y construcción de las Calzadas de las Aguas, bebederos, baños y sitios.



Fig 166 a 169
Con la instalación de redes de agua es posible realizar prototipos en los 4 puntos escogidos para los bebederos y estudiar los caudales “amables” en su relación con el cuerpo y definir el gesto.

Fig 170-171-172
Ensayos de verticales de madera como bebederos permiten estudiar el comportamiento de los usuarios y las formas que pueden ofrecer el agua.



Bebedero-mesa

Fig 173-174-175
Imágenes de la construcción del bebedero mesa.



El primer bebedero es el bebedero-mesa, para permanecer junto al agua y acompañado. Incorpora una “mesa” para depositar los objetos que porta quien accede a él, y para dar lugar a una conversación y demorarse en el bebedero junto a alguien. Se ofrece la posibilidad de llenar una botella, beber con discreción, mojarse la cabeza o simplemente refrescarse.

Fig 176-177-178
Bebedero-mesa



Bebedero-juego



Fig 179-180
Estudiantes del taller de obras
en la construcción del bebedero
juego



Fig 181-182-183
Construcción del bebedero juego

El segundo, el bebedero-juego. El acto en torno al agua en cultura del cuerpo en este caso es un juego. La forma, que surge de la relación entre gesto y acto es una extensión para jugar, a partir de ese ir a beber, que se torna una actividad colectiva. En los bebederos se genera una espera por el agua, la espera de un turno, esa espera es algo valioso pues es en aquel tiempo donde se genera una sociabilidad.

Dos distinciones del restauro se consideran. La primera es en la jornada, donde los estudiantes se refrescan. Y este refrescarse es un acto que da mayor cabida a la sociabilidad, es algo más informal, con el desplomo del cuerpo que de estar erguido se vuelca en busca del agua que lo recorre. La segunda es la restauración al paso, al final de la jornada de deportiva, en un gesto más discreto y pudoroso, como en un baño.

Así, este bebedero se trata de una fuente para jugar con el agua. Y en él otros sentidos se ponen en juego, como el oír, distinguiéndose dos sonidos de agua, el del agua que cae sobre el suelo, que da cuenta de un agua más efímera, pasajera, y el sonido del agua que cae sobre agua, que da cuenta un agua palpable, retenida. El tamaño del suelo contenedor pone un límite dentro del cual se interactúa en holgura con el agua. Por ejemplo, un lavatorio permite lavarse la cara de forma distendida, mojarse la cabeza sobrepasa este límite. En este caso el juego junto a otros define ese límite.

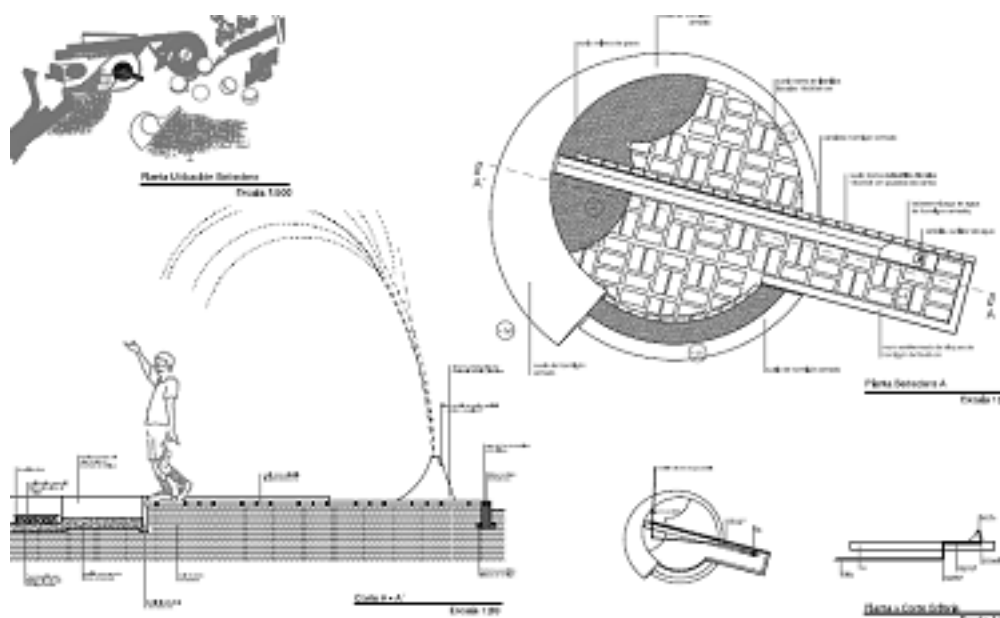


Fig 184 a 187
Bebedero-juego



Bebedero-seña o bebedero-tambo





Fig 188a 191
Construcción del bebedero
seña

El tercer bebedero es un lugar de traspaso y restauro, para quedar inserto dentro de un trayecto. Al modo del tambo, lugar de restauro dentro de los caminos que recorría el inca. El bebedero se plantea como una fuente de agua, una suerte de vertiente de hormigón que constituye un lugar y que se deja apreciar en el escurrimiento del agua que deja una seña sobre su superficie lisa. Deambular entre las calzadas tiene una demora, lo que abre la posibilidad de permanecer en torno al agua. Su tamaño vertical genera una altura que permite que el agua se distinga en sus brillos a la distancia. El caudal de agua que brota y cae completa el rasgo de la fuente, al ser hilo de agua del cual puede beber junto a otra persona en un escurrimiento lúdico del agua hasta caer en forma de cortina y finalmente al suelo. Se sostiene el brillo en esa agua acumulada a los pies el bebedero.

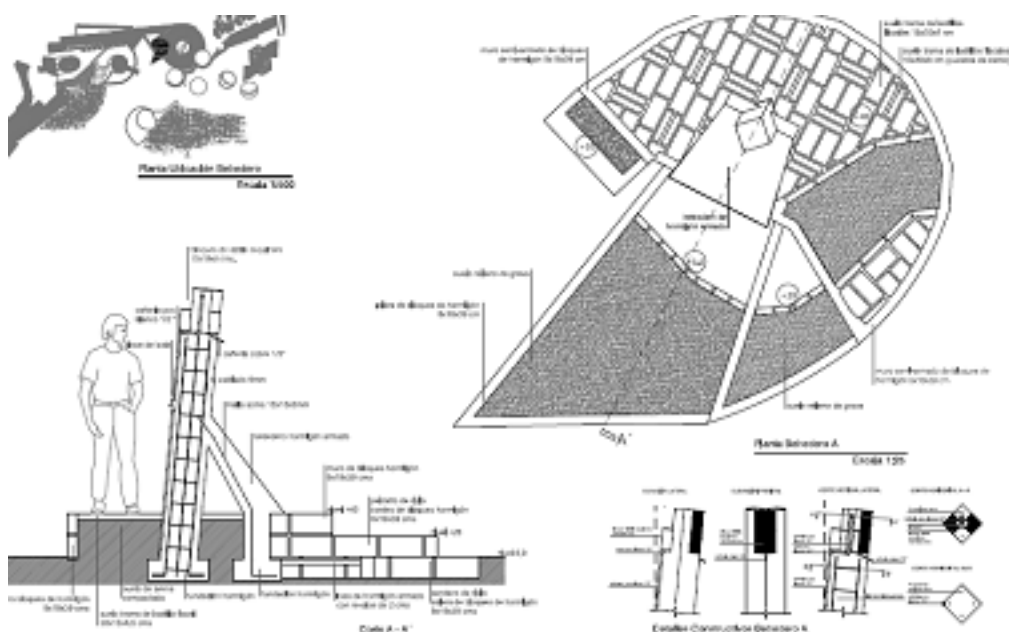


Fig 192 a 195
Bebedero-tambo

Bebedero-plazoleta



Fig 196-197-198
Estudiantes del taller de obras
en construcción del bebedero
plazoleta

El cuarto bebedero, una suerte de plazoleta. El espacio que conforma este bebedero incluye un asiento de hormigón construido con moldajes flexibles de geotextil, técnica que permite generar formas curvas y voluptuosas al hormigón. El muro respaldo también se trabaja con esta técnica. Es un lugar de reposo, demora, de detenciones. Así, el bebedero tiene dos frentes: Uno para beber, que tiene un agua controlada y de uso individual. El otro frente para mojarse individual o colectivamente.

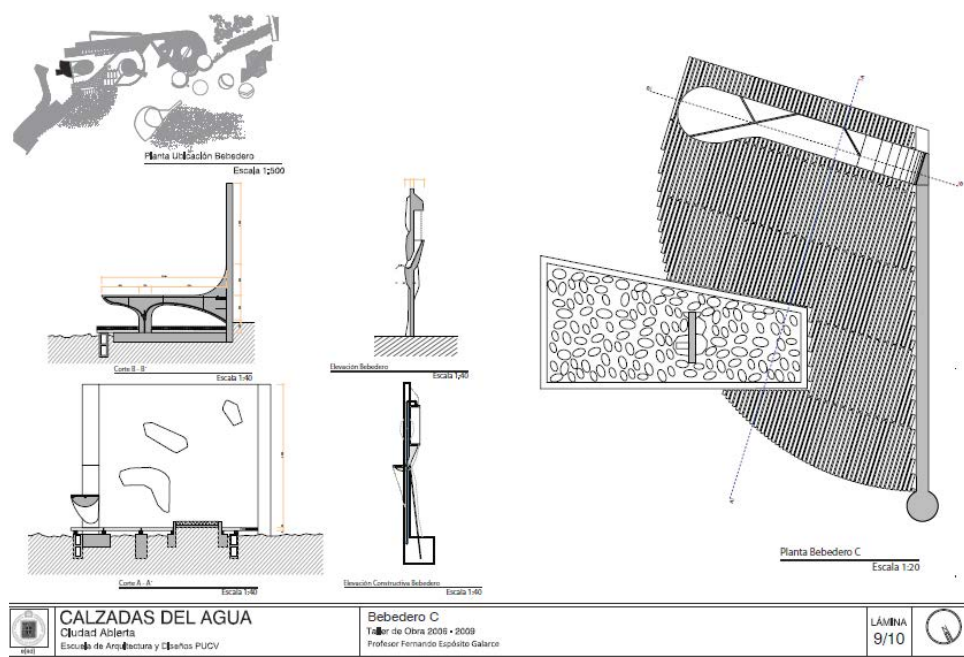


Fig 199 a 202
Bebedero-plazoleta

Los baños

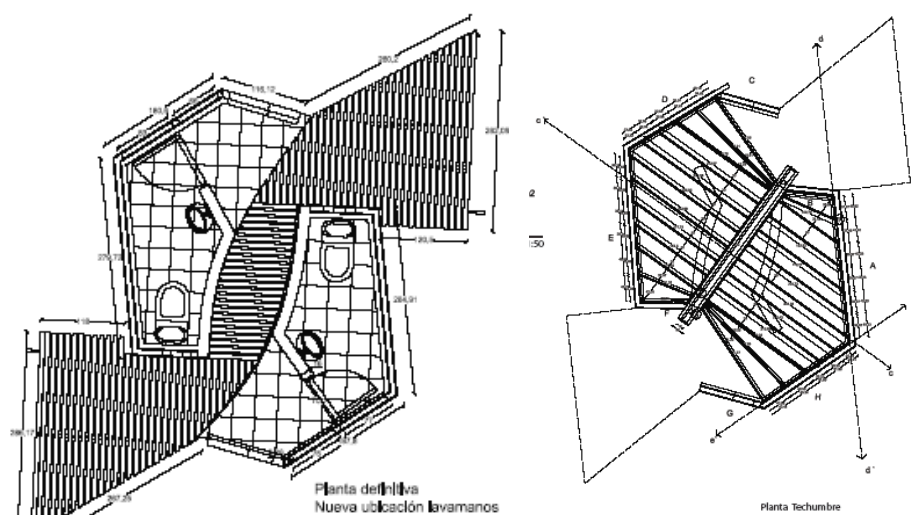


Fig 203-204
Planta de los baños. Una grieta
entre las calzadas y las arenas.
Planta de cubierta y elevación.



Fig 205-207
Primera y segunda versión de
los baños con cubierta. Una en-
volvente semiabierto que recor-
ta el entorno.

Los baños, al igual que los bebederos, se ubican entre las calzadas, de tal manera que se deambula entre ellas con un paso distendido. Así los baños no son un remate o fin de una calzada sino que conforman otro espacio intermedio, otra isla de aguas como los bebederos que aunque son un interior adecuado para ser un baño, mantienen ese estado de estar habitando al aire libre. Los baños de esta forma son una grieta en ese aire libre a la que se ingresa y entre la que se divisan unos a otros los ocupantes tanto del campo de juego, las calzadas, los bebederos y siatiales.

Los sitiales de las calzadas de las aguas

Se constituyen como parte del finiquito y conexión de los diferentes elementos existentes, vinculando las calzadas a los lugares del entorno, como Hospedería Rosa de los Vientos, baños, caminos, senderos y el campo deportivo en la vega. Se trata de “pormenores” que definen aquello más próximo al

cuerpo, lo menor que se cobra un lugar en ese orden mayor y que determina el gesto del cuerpo ante el lugar y ante y con otro habitante o en soledad. Un lugar en este caso, como lo expresa el poeta y diseñador Jaime Reyes, es aquella extensión en la que dos personas se saludan, se encuentran, se aproximan y en la que permanecen. Cada sitio surge a partir de observar aquellos gestos que dan cuenta de aquel encuentro en el lugar.



Fig 208-209-210
Estudiantes del taller de obras de 2º año en faenas de construcción de los sitiales

Concretamente se trata de seis circunferencias de 1,5 metros de radio, a modo de un suelo con un espesor no mayor a los 60 cm entre lo más bajo y lo más alto del propio sitio. Con esta intervención las calzadas de las Aguas alcanzan una completitud que da lugar a un restauro colectivo, a partir de procurar aguas, baños, recorridos, pormenores para permanecer y lugares para encontrarse en ese modo multitudinario propio de los actos en Ciudad Abierta.



Fig 211 a 214
Sitiales de las calzadas de las aguas. Cada uno surge proponiendo el encuentro de un mínimo de tres personas en una circunferencia de 1,5 metros de albañilería y planteando una relación con el entorno y el suelo próximo, además del acto que acontecer en él en relación a una variable del restauro (comer, conversar, beber, limpiarse, descansar, entre otras acciones).

III. FASE DE REFIGURACIÓN

Esta experiencia si bien fue desarrollada en los terrenos de la Ciudad Abierta y fue propuesta para aportar la infraestructura necesaria para la Cultura del Cuerpo, ha permitido también responder algo más acerca de la actitud con la que muchas veces se asume la proyección de los lugares de encuentro colectivo, en los que la vida en el espacio público, debe atender precisamente a eso, a la vida como característica configuradora del paisaje urbano. En esas circunstancias, la reinterpretación del contexto, incluyendo las dimensiones afectivas de los usuarios, conformada por sus memorias, experiencias e impresiones, muchas veces queda distanciada de la capacidad de reinterpretación del arquitecto, que también pone en juego las propias, dificultándose por esa distancia, la adecuada articulación de las variables, en virtud de una redefinición del propio contexto que se configura como un nuevo lugar. Esta característica podemos decir que es una de las voluntades de Ciudad Abierta, y desde el punto de vista de la reinterpretación de su extensión, tiene entre sus objetivos desde el año 2009 la de potenciar las actividades recreativas existentes al aire libre, además de fomentar nuevas actividades culturales, científicas y recreativas con los visitantes en relación a su paisaje y patrimonio natural y arquitectónico. Mencionar esta característica actual es importante, pues define la legibilidad que se debe hacer del contexto a partir de lo que en él sucede y que se espera siga sucediendo de manera más sostenida.

Lo fundamental ha sido en este proyecto la presencia del sujeto en la extensión, tanto del arquitecto como de los habitantes involucrados, ambos a través de la experiencia contextual de proyectar, y entendiéndolo como un acto esencial en la configuración del lugar. Es esa comprensión y la capacidad de diseñar desde la experiencia contextual con espacio vivido y sus habitantes, que en definitiva es una experiencia dialógica, la que puede revelarnos la bella identidad y originalidad que cada lugar posee, para potenciar esa interacción entre habitantes y la ciudad.





Fig 215-216-217
Alumnos reunidos en torno al agua y las calzadas en “cultura del cuerpo”

En la forma en que las Calzadas de las Aguas son habitadas, es posible reconocer los propósitos arquitectónicos planteados a lo largo del proyecto. Pero más aún, son la evidencia de las impresiones transmitidas por los usuarios en la fase de precomprensión al grupo de arquitectos.



Fig 218-219
El bebedero mesa y el bebedero plaza siendo utilizados

La obra construida y las experiencias con el contexto, las dimensiones afectivas que se incorporan en el decurso del proyecto, tanto del arquitecto en su interacción directa e indirecta y las que el habitante revela de su propia experiencia de vida en el contexto, son parte de la respuesta, que apunta a la definición de procesos de comprensión de un lugar, con la participación de los usuarios y que revelan el “espíritu del lugar” a partir de lo percibido por el habitante y lo percibido por el arquitecto, que con su presencia, puede revelar características más ocultas e importantes de ser consideradas en el proyecto.

¿En la experiencia contextual del arquitecto con el entorno a intervenir, es posible incorporar una fase de legibilidad a partir de una fase de refiguración poética, como parte del proceso de relación con los usuarios? ¿Cómo puede dialogar esta con las variables más propias de la contingencia de la ciudad, en la que muchas veces la “demora” creativa del acto de proyectar, no tiene oportunidad de desarrollarse dejándonos afectar para afectar a otros?

No es esta experiencia la respuesta definitiva, ni quiere exponerse aquí como un resultado ejemplar desde el punto de vista metodológico, técnico ni arquitectónico. Sin embargo, es una experiencia que, basada en un modo de relacionarse con el lugar propuesto en Ciudad Abierta e interpretada desde el “afecto en la arquitectura”, se abrió un poco más hacia la configuración de un lugar, tal vez más público y estimulante que muchos de los existentes en nuestras ciudades, buscando la coherencia entre habitante y lugar.



Fig 220-221
Visita de grupo de colegios a
Ciudad Abierta en actividad
educativa al aire libre

El cruce del estudio psicosocial, junto al proceso de observación y proyecto y con la coordenada poética, entendidas las tres como componentes de una acción dialógica entre arquitecto, habitante y lugar, ha permitido sondear el contexto dislocando la continuidad del decurso habitual del lugar, para revelar variables que de otra forma tal vez no se revelarían y que hoy son las que le dan sentido a esta intervención.



Fig 222-223
Alumnos de colegios restaurán-
dose después de un recorrido
educativo por el campo dunario

LA PRESENCIA EN LA EXPERIENCIA CONTEXTUAL COMO FUNDAMENTO DEL AFECTO EN LA ARQUITECTURA

A partir de esta experiencia, deseo recoger su resultado no solo físico, sino también lo que aporta a la definición del proyectar en arquitectura desde la experiencia contextual afectiva.

El historiador del arte Paul Ardenne¹⁵ define, para referirse al arte contextual, una relación que denomina su “indefectible relación con la realidad”. Pero no se trata de una relación, como el mismo sugiere, que tiene que ver con la realidad representada en una determinada obra desde el punto de vista plástico, aunque esta sea además una consecuencia de él, sino que una relación fundamental con la realidad, que se define como una co-presencia, en la que el sujeto, para Ardenne el artista, pero en nuestro caso digamos también el arquitecto, se ve implicado y conectado a la historia de la obra. Es esa implicancia y co-presencia, que desde el punto de vista poético de Ciudad Abierta podríamos reconocer en lo que sus actos, juegos, trabajo en ronda y observación, a través del dibujo, que requiere de la presencia para poner en juego el cuerpo y los sentidos, la que surge como una determinante del proyecto a través de la experiencia contextual. Esta, a su vez, determina la precomprensión del contexto, activando las fases hermenéutico-afectivas posteriores, en las que una serie de impresiones-afecciones van definiendo las expresiones-afectaciones entre las que la forma proyectada surge.

¹⁵ Paul Ardenne. (Francia, 1956). Historiador del arte, curador, novelista, ensayista, especialista en estética contemporánea y filósofo.

En este mismo sentido, Ardenne también plantea que el “conjunto realidad” se opone a lo ilusorio y a lo ficticio, se opone a lo aparente, pues la realidad es lo actual y relativo, y supera por mucho a la secuencia lógica de unos hechos que se supone llevan a otros. Por lo tanto, una relación de similitud que se puede establecer en este sentido, es entender aquella poética del “ha lugar” manifestada en actos, como esa suerte de dislocación de la lógica de los acontecimientos, en esa ruptura de la secuencia de lo habitual que descansa en lo aparente. Para que la implicancia y co-presencia realmente afecten al arquitecto y a través de lo que proyecta afecte a su vez al contexto y a esos otros en él, de forma coherente con aquel contexto, podemos entender que lo que trae la experiencia, es una afectación del sujeto arquitecto desde lo que Ardenne relaciona por una parte con la “efectividad”, entendido como lo que un determinado contexto “es”, y por otra parte con lo “actual”, entendido como “lo que en ese contexto se hace”, conformándose así una realidad que rechaza la simulación y valoriza la presencia activa “en el corazón” mismo del contexto. Así, para cada sujeto, esa realidad será la misma pero diferente, será la misma pero original, la misma porque se trata del mismo contexto que “es”, pero diferente porque su “actualidad” depende de cómo y en que ese ser del contexto “afecta” al sujeto arquitecto. Porque las dimensiones afectivas, que a fin de cuentas son su presencia puesta en juego con todas sus memorias, percepciones, sentidos, sentimientos y emociones, se traducen en una reinterpretación contextual.

En este sentido, y no queriendo entrar en la profundidad que merecen estas ideas, sino que con el propósito de ubicar la experiencia expuesta en este capítulo y su relación con el afecto en la arquitectura, quisiera mencionar que son diversas las relaciones que se podrían hacer con otras manifestaciones en las que la “presencia” es el fundamento. Desde el punto de vista artístico, se pueden identificar entre ellas algunas que Ardenne menciona, como los happenings públicos, street art, performance, los foros políticos animados por artistas, las creaciones participativas, entre otras. Y todas ellas, si bien pueden ser muy distintas entre sí, tienen en común el hecho de que surgen con la presencia del artista en el contexto e interviniendo la “realidad”, con la presencia de otros interactuando y con la importancia que se otorga al contexto para cumplir con su objetivo intervencionista.

Otras manifestaciones que pueden encontrarse entre las ya mencionadas anteriormente, son las acciones situacionistas entre los que Guy Debord¹⁶, como fundador del Internacional Situacionista en 1957, junto a otros artistas y pensadores, fue el más radical defensor y que a través de las ideas planteadas en su libro “La sociedad del espectáculo” divulgó. Este criticó profundamente la

16 Guy Debord (Francia 1931 – 1994). Filósofo, escritor y cineasta.

sociedad consumista que se abandonaba ya a fines de los años 50 a la simulación y representación, en desmedro de la experiencia real. Para Debord, todo lo que antes era vivido directamente, se transformó en una representación de la realidad, estimulada por las “modernas condiciones de producción”. Ante esto, el situacionismo propuso acciones que re-conectaran al sujeto con la realidad, y entre esas acciones la denominada “deriva” fue una forma de reconocimiento del entorno, que buscaba a través de acciones poco habituales, trasgresoras de la cotidianidad en la ciudad u otros lugares, redescubrir esos contextos y también redescubrirse uno mismo a partir de la experiencia vivida. Dejarse llevar al azar por las características físicas de un lugar o las relaciones y encuentros que en ellos acontecían, eran una forma de interacción desarticuladora del contexto, para redescubrirlo y afectarse de una forma original, para así enfrentar los órdenes impuestos por la “sociedad del espectáculo”.

Otro acercamiento es posible encontrarlo en la proxemística, esta vez entendida la interacción como una actitud mucho más asociada al sujeto que indaga, que sin ponerse en juego él mismo, busca la revelación del contexto como un análisis de la cultura, los usos y costumbres, en los que el propio sujeto que busca ese desciframiento intenta mantenerse al margen. Edward T. Hall,¹⁷ en su libro “La dimensión oculta”, declara que todo lo que el ser humano es y hace, está relacionado con la experiencia del espacio. Desde el punto de vista del afecto, surge una aproximación con algunas de las ideas de Hall, cuando dice que la sensación humana del espacio es una síntesis de muchas impresiones sensoriales visuales, auditivas, olfativas, táctiles, etc., y que la forma de actuar ante ellas, viene moldeada por la cultura y por lo tanto;

Estudiando la cultura aprendemos que el distinto modelado de los mundos perceptuales no depende solamente de aquella sino que también está en función de la relación, actividad y emoción. (Hall, 1973: 279).

Estas ideas están claramente relacionadas a las de Damasio desde el punto de vista del comportamiento del ser humano, que reacciona “afectivamente” ante el contexto.

Si bien aquí solo se han mencionado algunas ideas que nos acercan a la comprensión de la experiencia contextual, desde la concepción de la presencia como un fundamento de la revelación del contexto, en Debord y Hall podrían reconocerse dos extremos. El primero, uno en el que la presencia significa un redescubrimiento del contexto y del sujeto presente, a través de un cuestionamiento a los órdenes del propio contexto en el que el “yo” es el protagonista, y el segundo, uno en el que lo fundamental es la definición clara

¹⁷ Edward T. Hall. (1914 - 2009) Antropólogo estadounidense e investigador intercultural.

de unos órdenes que la determinan, pero en los que el sujeto evita involucrarse con su presencia, y en la que el “otro” es el protagonista.

Así, en el situacionismo podemos reconocer que el objetivo de la presencia y la experiencia es la situación misma. Y desde el punto de vista proxémico, el objetivo es descubrir la forma en que el ser humano percibe el espacio vivido. Identificando esos extremos, en ambos casos podríamos reconocer que la componente afectiva está presente, y por lo visto, es imposible que esta no esté presente. En el situacionismo como una forma de revelar el lugar a partir de ponerse uno mismo en juego en el contexto, y la proxémica como una forma de ver como otros se ponen en juego en un determinado contexto.

Entre estos dos extremos, manifestaciones artísticas en el territorio, como el land art y experiencias paisajísticas con el arte y la arquitectura, también sugieren una relación con el contexto a través de la presencia en el lugar. En este caso se trata de un límite más difuso o diluido entre arte y arquitectura, en la que el arte tiende a buscar la participación de los habitantes en sus espacios públicos y abiertos, para proponer la vivencia con la obra de arte en el contexto. Y la arquitectura, por su parte, va configurando el espacio público en el que ella misma es un objeto de arte. En ambos casos se apela a la presencia y la experiencia con el contexto, pero desde una perspectiva que también entiende la experiencia misma como el objetivo y no lo que de ella surge para proyectar los espacios de vida.

El estudio acerca del “afecto en la arquitectura a través de la experiencia del proyecto”, se plantea como una forma de la presencia, que entendida como “experiencia contextual”, aporta al acto de proyectar una serie de variables que la definen no como el objetivo o conclusión, sino como una vía de revelación del lugar, que abre el decurso del proyecto a aquello que el contexto en su “efectividad es” y que en su “actualidad se puede hacer”, ambos conceptos tratados por Ardenne para definir la relación entre la experiencia y el arte. Desde el punto de vista del afecto, se requiere de la comprensión del contexto en una puesta en juego de lo propio y de lo externo o extraño, entre lo que surge aquello inesperado que revela el lugar y sus variables físicas, sociales e históricas, en una forma original que redefinen la comprensión de este, para recién desde allí precomprender y prefigurar la arquitectura posible y que solo en ese momento se manifiesta en sus primeras dimensiones y medidas, las que el arquitecto debe determinar para proyectar.

El caso y experiencia de las Calzadas de las aguas, ha permitido ese evidenciar ese paso de determinación de las dimensiones físicas derivadas de las dimensiones afectivas, que si bien en una primera instancia surgen como afirmaciones que nombran la espacialidad y rasgos del acto de habitar, ellas

finalmente encuentran su medida en la cuantificación, es decir, el quantum del lugar, de sus habitantes, de su extensión, del agua necesaria, de los baños necesarios y en definitiva del requerimiento y lo necesario que se cumple como una componente silenciosa del acto de habitar, cuando este nace como consecuencia de la “experiencia contextual afectiva”.

